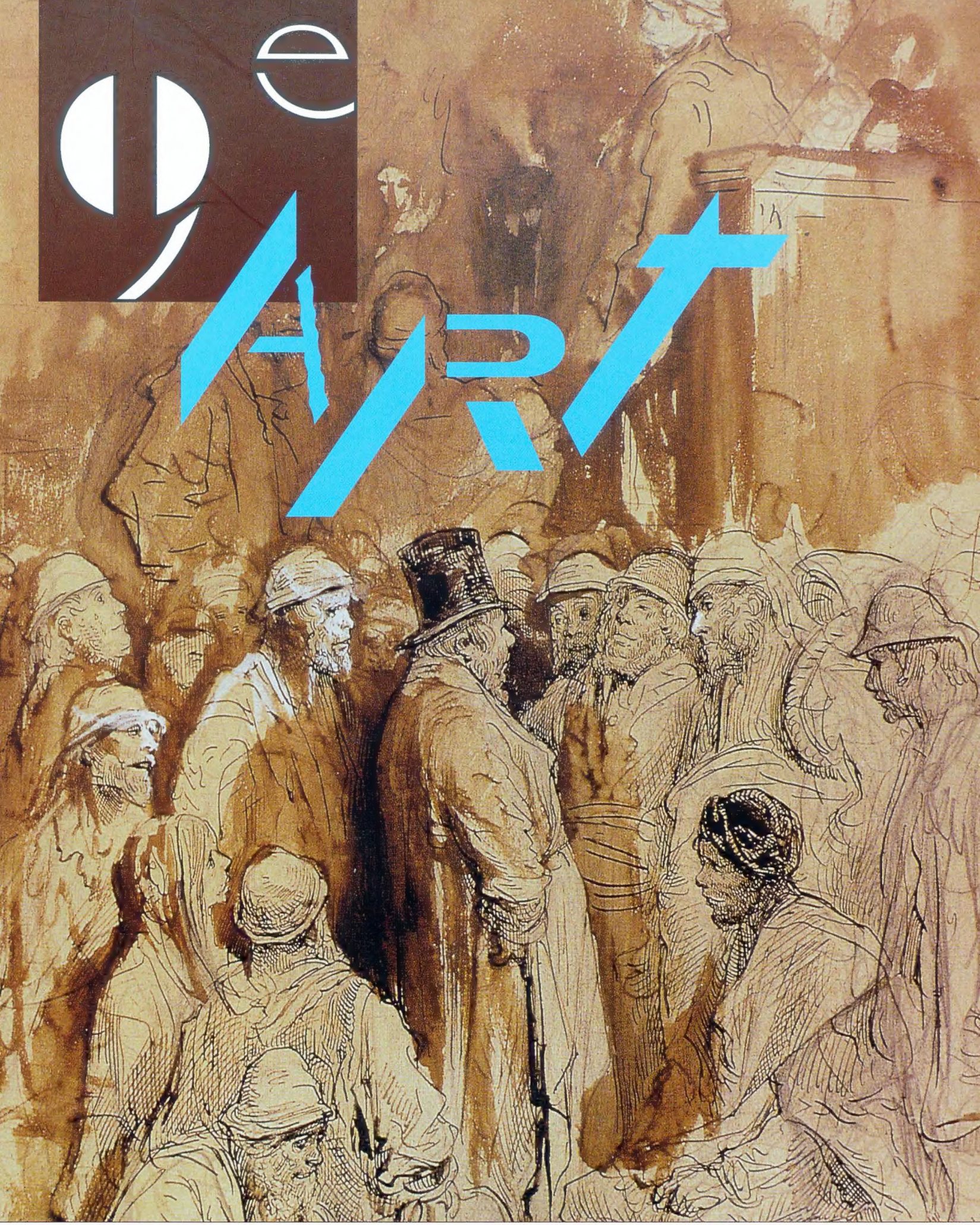
9e ART



LES CAHIERS DU MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE

GUSTAVE DORE — DANIEL GOOSSENS — LA BD MUETTE (2)

MUÑOZ & SAMPAYO — PORTFOLIO BRECCIA — JANVIER 1998 — N°3

sommaire

Éditorial 5

Esthétique

À propos de Goossens, de Georges et de Louis

Vincent Baudoux – *Daniel dans la fosse aux romans* 8
Thierry Groensteen – *Georges et Louis sont dans un bureau* 13

Muñoz et Sampayo

Dominique Hérody – *Alack Sinner, rencontres et souvenirs* 20
José Muñoz, Carlos Sampayo – *Récits croisés* 30
Jean-Philippe Martin – *La question du réalisme dans* Le Bar à Joe 38
Mattotti, Prado, Bézian et Zentner – *Hommages* 46

Portfolio

Alberto Breccia & Hector Œsterheld– *Sherlock Time, "Faites vos jeux»* 50
Présentation par José Muñoz

Patrimoine

Gustave Doré

Thierry Groensteen – *Les bandes dessinées de Gustave Doré* 60
Michel Thiébaut – *Les Travaux d'Hercule* 68
David Kunzle – *De la guerre de Crimée à la nouvelle Guerre froide* 75
Harry Morgan – *Les ruses de Gustave Doré* 84

Thierry Groensteen – *Histoire de la BD muette (2)* 92

Actualité

La vie du Musée 108

Comptes rendus 116
par Jean-Pierre Adam, Jan Baetens, Evariste Blanchet, Gilles Ciment, Jean-Claude Glasser, Thierry Groensteen, Jean-Paul Jennequin, Bernard Joubert, Jean-Philippe Martin, Jean-Pierre Mercier, Frank Stack et Catherine Ternaux.

English summaries 138

Précisions et mises au point 140

éditions paquet

BD & Livres Jeunesse

En vente dans toutes les bonnes librairies

«Quand vous lisez, vous ne bégayez pas.»

Bande dessinée, Poésie et Rock and Roll !

Soudain, voici une équipe qui s'amuse avec la Bd et ses images. Les éditions Tartamudo produisent des albums (Jeunesse et Bd) cartonnés en couleur, à des prix très raisonnables, que vous allez enfin lire, aimer et offrir !

Fichtre ! nôtre pari est ambitieux : les tirages étant limités à 3000 exemplaires, y en aura t-il pour tout le monde ? Deux titres sont parus : «La Vie Privée des Monstres» Album Jeunesse 69F, «Salsero et Hollywoodland» Bd 69f.

TartaMuDo
EDITIONS

ASSOCIATION BANDE ORIGINALE - BP 35 - 94230 CACHAN
Tél & Fax : 01 45 47 07 18

Éditorial

Où l'on reparle de Jack l'éventreur

La couverture de ce numéro a suscité un débat dans l'équipe éditoriale. Que Gustave Doré soit un fameux précurseur du 9e art, le lecteur en sortira à nouveau convaincu, et ébloui, par les pages qui lui sont consacrées ici. Saisir cette occasion pour rendre hommage à celui qui fut aussi un des plus grands illustrateurs du XIXe siècle en proposant en couverture un de ses superbes croquis anglais, n'était-ce pas privilégier l'esthétique au détriment de notre objet : la bande dessinée ? D'autant plus qu'une belle alternative existait avec une couverture empruntée à Muñoz, grande figure de la BD vivante, évoquée dans ce numéro avec son complice Sampayo.

Gustave Doré l'a emporté. Avant tout, il est vrai, parce que j'ai adoré le projet de Catherine Ternaux : belle occasion de rendre hommage ici à celle qui compose notre revue, de A à Z, littéralement, depuis la vérification des espaces de la ponctuation jusqu'à la création de la couverture.

Le lecteur jugera sur pièce, mais il m'a semblé que la bande dessinée, bien plus qu'un genre de narration graphique, est un état d'esprit qui ne doit obéir à aucune autre contrainte que son expression : le trait. Le mot en français est synonyme de flèche, il nous a donné le "trait d'esprit". Oui, l'auteur de bande dessinée est bien un archer, un Robin des bois de la littérature.

Revenez à la page précédente, regardez le dessin de Gustave Doré. Il est déjà visité par un art qui n'existe pas encore. Quel bel album commencerait ici ! Il y suffirait à peine d'un surtitre : *Londres, 1879.* À la case suivante, on attendrait le MacFarlane de Sherlock Holmes, la sacoche de Jack l'éventreur, ou les empreintes de Peter Pan.

Notre couverture « recouvrait » ainsi un beau débat sur ces cahiers du Musée de la bande dessinée, une revue annuelle, éthique, savante et esthétique consacrée au 9e art de la première à la dernière page.

Dans la rubrique « infos générales » : en 1998, et jusqu'à la fin septembre, Astérix, Obélix et tous les autres s'installent au Musée de la bande dessinée avec l'exposition "Astérix à Angoulême". Le crayonné de l'affiche originale est d'Albert Uderzo, comme de bien entendu.

L'ingénieux Gaulois inventé par Goscinny et Uderzo est aujourd'hui le héros le plus vendu de toute l'histoire de l'édition de langue française. Qu'il ait choisi la bande dessinée pour s'incarner honore la communauté du 9e art. Il n'a pas paru indispensable de revenir dans ce numéro sur une épopée artistique et publique qui a généré une glose abondante. Nos lecteurs désireux d'en savoir encore plus se reporteront au catalogue édité par le Musée national des arts et traditions populaires, partenaire d'"Astérix à Angoulême", ainsi qu'au long entretien filmé d'Albert Uderzo réalisé par Jean Pierre Mercier et Patrick Sausse. Ces deux incontournables tous neufs du *Corpus Astéricus* sont en vente à la librairie du Musée de la bande dessinée. On peut commander par correspondance. C'était notre page de publicité.

André-Marc Delocque-Fourcaud

9e Art - Les cahiers du Musée de la bande dessinée – n°3

Rédaction - Administration - Publicité : 121 rue de Bordeaux, 16000 Angoulême. Tél. 05 45 38 65 65 - Fax 05 45 38 65 66. Directeur de la publication : André-Marc Delocque-Fourcaud - Rédacteur en chef : Thierry Groensteen - Conseiller scientifique : Jean-Pierre Mercier - Éditeur : Catherine Ternaux - Conception graphique : Jean-Paul Chabrier - Ont collaboré à ce numéro : Jean-Pierre Adam – Jan Baetens – Vincent Baudoux – Frédéric Bézian – Evariste Blanchet – Gilles Ciment – Jean-Claude Glasser – Dominique Hérody – Jean-Paul Jennequin – Bernard Joubert – David Kunzle – Jean-Philippe Martin – Lorenzo Mattotti – Harry Morgan – Miguelanxo Prado – Frank Stack – Michel Thiébaut – Jorge Zentner. En couverture : *Le Marché de Billingsgate,* dessin de Gustave Doré, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg.

9e Art est une publication du Centre national de la bande dessinée et de l'image.
http://www.cnbdi.fr © CNBDI pour l'ensemble des textes. Les opinions formulées dans les articles n'engagent que leur auteur. Les manuscrits non sollicités ne sont pas obligatoirement rendus.
ISSN n° 1268-757 X. Dépôt légal : janvier 1998 - Diffusion librairie, France : Makassar, 35 rue Doudeauville, F-75018 Paris ; Benelux et Suisse : Mosaïques, 6A rue des Champs-Élysées, B-1060 Bruxelles.

Muñoz et Sampayo, Viet Blues © *Casterman*

9e ART

ESTHÉTIQUE

À propos de Goossens, de Georges et de Louis...

Lauréat en 1997 du Grand Prix de la Ville d'Angoulême — pour la première fois décerné au terme d'un vote de l'ensemble de la profession — Daniel Goossens accède officiellement à une notoriété que méritaient bien vingt ans au service de l'humour intelligent. "9e Art" a choisi de revenir sur la série Georges et Louis romanciers, *qui se poursuit dans les pages de "Fluide Glacial"...*

© Goossens, Audie-Fluide Glacial

Vincent Baudoux

Daniel dans la fosse aux romans

Le premier des trois titres parus à ce jour dans la série *Georges et Louis romanciers* s'intitule *Georges et Louis racontent* [1]. Des hommes de l'écrit parlent. Connaissant les nuances dont l'auteur, Daniel Goossens, est capable, les termes choisis invitent à s'interroger sur les subtilités qu'ils impliquent d'entrée de jeu. Car même si des exceptions existent, le romancier pratique au quotidien une alchimie qui reste toujours un peu mystérieuse pour le commun des mortels. À la manière d'un auteur de bandes dessinées, son art relève d'un apprentissage. On sait que de nombreuses heures sont nécessaires à la pratique de cet art qui jongle avec les mots, les métaphores, la rhétorique, le découpage du récit. À l'opposé, le fait de raconter serait de nature moins complexe, car il suffirait de rendre compte « comme on parle », c'est-à-dire au quotidien, sans maîtrise particulière. Goossens voit bien que la différence passe aussi par la pratique des médias, car de nos jours le romancier qui réussit n'ignore plus leur fonctionnement. D'ailleurs on l'invite souvent à la radio ou à la télévision, où il est considéré comme quelqu'un ayant quelque chose à apprendre à la société, dont il serait une forme de conscience. C'est ainsi que Louis,

VOUS VOYEZ, MONSIEUR RATHBONE, C'EST PLUS CHER MAIS NOUS SERONS BIEN MIEUX ICI POUR FILMER LA FORÊT MYSTÉRIEUSE. CHEZ MOI, C'ÉTAIT TROP PETIT, ET LES ACTEURS QUI JOUENT LE PEUPLE DES SINGES AURAIENT ABÎMÉ MES PLANTES VERTES.

GEORGES, POUR FIGURER LE PEUPLE DES MYSTÉRIEUX ESPRITS QUI HANTENT LA FORÊT, IL M'EST VENU LA RÉVÉLATION CULOTTÉE D'ENGAGER DES NAINS DÉGUISÉS.
DES NAINS, GEORGES, DES NAINS DÉGUISÉS! TU IMAGINES L'AMBIANCE GRANDIOSE?

© Goossens, Audie-Fluide Glacial

s'il n'y avait Georges, serait un de ces nombreux génies à croupir méconnu, ce qui prouve bien qu'écrire (ou dessiner, ou faire de la musique) est une chose ; tandis que voir son œuvre diffusée, voire promue, vendue, reconnue, en est une autre, qui ne requiert pas nécessairement les mêmes qualités. Lorsque l'on fait de la bande dessinée en professionnel et que l'on a connu des années de vache enragée avant de connaître le succès, on est sensible à ce type d'argument.

Le cirque des médias

Cette différence entre le métier du professionnel et la bonne volonté de l'amateur (appelons-la ainsi), est présente dès les premières images de la série, lorsque Georges informe Louis du fait que « le véritable test est de pouvoir défendre son roman dans une émission-débat sur la littérature »[2]. Cette difficulté forme d'ailleurs la trame de l'un des récits qui suivent, lorsque Georges a réussi à intéresser un producteur de radio à adapter un des projets de roman de Louis[3]. C'est alors que les illusions déchantent. Car si Louis grimpe vite sur son petit nuage et y met le turbo, Georges n'a de cesse de le rappeler à la réalité, enfin, à la réalité des pratiques médiatiques, ce qui signifie une cascade de concessions qui finiront bien vite par tuer l'euphorie de Louis, et dénaturer l'oeuvre pour en faire un produit prêt à convenir au plus grand nombre. Comme Georges l'explique longuement, le passage des richesses romanesques (une écriture d'auteur) à leur adaptation radiodiffusée (racontée pour le public) ne peut se réaliser sans pertes. C'est le prix à payer. Mais l'humoriste Goossens ne peut se contenter d'une tension aussi sommaire. Aussi relance-t-il son scénario au moment où il pourrait se conclure, en dessinant Louis qui aborde les gens dans la rue — les auditeurs potentiels de l'émission de radio —, croyant voir confirmer par le public les élans qui le transportent. Bien entendu, cela ne marche pas, et un pas de plus est effectué dans l'horreur-humour lorsqu'on voit Georges pinaillant avec les producteurs quant aux bruitages spécifiques qu'il convient d'étudier (pour un effet dérisoire, par exemple enfiler un tricot ou se laisser choir dans un fauteuil), tandis que dans la même image, en arrière-plan, Louis fait irruption dans le studio attenant pour un ultime impromptu, une ultime déconvenue. Du grand rêve de roman il ne reste qu'un bruitage en radio, et une petite annonce parmi des milliers d'autres dans

DE LA CLASSE, DU STYLE, BON SANG. VOUS CHERCHEZ À SABOTER LE PROJET? ON DIRAIT LA DANSE DES PETITS TAS DE SAINDOUX CHEZ LE CHARCUTIER ANIMÉE PAR WALT DISNEY, LES AMIS.
VOUS VOULEZ VOUS RETROUVER PAR 20 MÈTRES DE FOND AVEC DES SOULIERS EN BÉTON?
AAAAAAH!

FAUT DIRE QU'ON NE NOUS APPREND PAS À SE MÉFIER DE TOUT.
LOUIS, ALORS, QU'EST-CE QUE VOUS FABRIQUEZ?
MONSIEUR RATHBONE N'EST PAS CONTENT DU TOUT.

© Goossens, Audie-Fluide Glacial

laquelle la *gourmandise* des mots se résume aux pires conventions du genre : des mots tronqués. La littérature s'invalide, lorsque bruit et langue de bois parlent au nom de la poésie.

Et si l'on essayait un médium à plus forte résonance sociale, le cinéma par exemple, qui engage des équipes humaines, une énergie et des sommes d'argent considérables ? Après moultes péripéties, Louis parvient à intéresser un producteur à son ouvrage [4]. Nous sommes donc sur les lieux du tournage de son film. Déjà nous savons que l'échec est au bout de l'histoire, la saveur de la lecture venant de la manière dont Goossens nous y amène. Car pour faire grandiose, il invente cette histoire de nains... à qui il reproche d'être trop petits. Ce que dans le jargon de la communication, on appelle l'injonction paradoxale. Mais il ne pouvait en être autrement, Louis ayant trouvé assez vite son point d'incompétence tel que mis en lumière par le principe de Peter : un écrivain, fût-il brillant, ne s'improvise pas metteur en scène, le métier de l'un n'ayant rien à voir avec la technique pratiquée par l'autre ! Degas se plaignant un jour à Mallarmé du temps perdu à essayer (en vain) de composer des sonnets, s'était entendu répondre « Mais, Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... C'est avec des mots. » Tout simple et évident. Louis aurait gagné beaucoup de temps et se serait épargné bien des angoisses — mais Goossens eut été moins drôle — s'il avait lu l'anecdote relatée par Paul Valéry [5].

Les règles du métier

Reste donc l'écriture du roman [6], à laquelle Georges initie Louis de manière quasi scientifique. Car chaque époque commet les mêmes erreurs, la science étant le cimetière des hypothèses (comme le disait jadis mon professeur de philosophie). Il suffirait donc de suivre la recette à la lettre, comme en cuisine, sans se tromper sur la qualité des ingrédients et le bon ordre des opérations. Le discours de Georges ressemble d'ailleurs furieusement au manuel du parfait petit publicitaire, qui n'avance rien sans d'abord se mettre à la place du lecteur-consommateur. Lecteur, quels sont tes souhaits, que je les prévienne ? Soit la pire attitude de celui qui prétend, comme Louis, être créateur. On le voit alors se décomposer, lui qui imaginait qu'il suffisait d'avoir des idées, à la manière de Degas. Un monde insoupçonné lui apparaît, comme la Vierge à Lourdes. La dernière image le montre sous les ponts de Paris, parmi les clochards, se consolant à force de pinard de n'être qu'une épave humaine. Car Louis, qui croit dépasser le stade du récit, être au sommet de l'art, à la pointe de l'avant-garde, prend soudain conscience de ses manques. C'est d'ailleurs la seconde fois que la chose arrive. En effet, les premières images de la série nous le montrent déjà effondré : il a fait exploser les limites traditionnelles du récit... sans le faire exprès, Georges trouvant son roman « tout à fait incompréhensible, comme d'habitude, et hors sujet, et lénifiant, et... » N'empêche, Louis finit par remonter la pente, observant scrupuleusement chacun des préceptes. Le métier accompli jusqu'à la dernière virgule, chaque critère vérifié dix fois au peigne fin, il se rend compte que toute œuvre digne de ce nom recèle surtout un ingrédient non maîtrisable : l'étincelle de génie. Le génie, une idée qui avec le don, veut tout dire sans rien dire, une donnée sur laquelle on n'a aucune prise et donc ne peut être quantifiée par les livres. Pourtant, faute d'y accéder, le meilleur ne vaut guère mieux qu'un débutant. Prisonnier de l'injonction paradoxale, Louis doit à la fois suivre une recette et ne pas la suivre, fonctionner selon le code et y désobéir, comme précédemment il lui fallait concilier l'éva-

EH BEN ? TU N'AS PAS L'AIR DANS TON ASSIETTE.
LIS PLUTÔT CE DÉBUT DE ROMAN. TU VERRAS POURQUOI.
EH BIEN QUOI ? C'EST TOUT À FAIT INCOMPRÉHENSIBLE, COMME D'HABITUDE, ET HORS SUJET, ET LÉNIFIANT ET...
JE TE TROUVE BIEN GENTIL. J'AI FAIT EXPLOSER LES LIMITES TRADITIONNELLES DU RÉCIT.
C'EST PARCE QUE TU AS FAIT EXPLOSER LES LIMITES TRADITIONNELLES DU RÉCIT ?
J'AI PAS FAIT EXPRÈÈÈÈS
QU'EST-CE QU'IL A ?
IL A FAIT EXPLOSER LES LIMITES TRADITIONNELLES DU RÉCIT.
C'EST PASQUE J'AI PAS FAIT EXPRÈÈÈÈS

© Goossens, Audie-Fluide Glacial

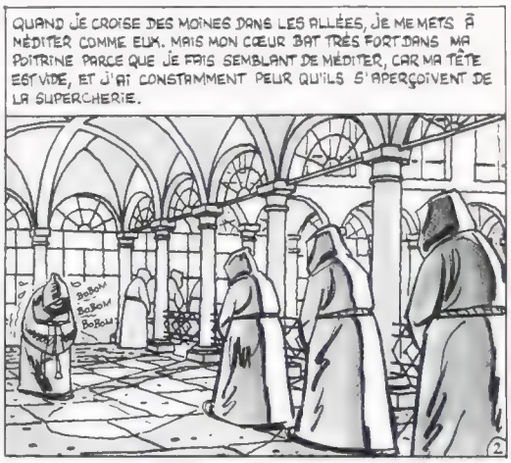
nescence de l'idée dans le concret du médium, la gourmandise des mots et leur ingestion rapide, l'alchimie du roman et la langue quotidienne, etc.

On le voit, l'idée d'injonction paradoxale alimente l'humour de Goossens. S'il accède à la notoriété aujourd'hui, c'est probablement parce qu'il touche un point sensible, qui dépasse sa personne, concernant tout un chacun du plus grand au plus petit dans notre civilisation de production à échelle industrielle : comment être individu dans la multitude statistique ? Différent et conforme ? Chercheur et rentable ? Dérangeant sans déranger ? Culotté et sans risque ? Que ce soit les ados vis-à-vis du monde hérité des adultes, les chanteurs du show-business, les dessinateurs de BD, tous connaissent le problème. De nombreux métiers fleurissent d'ailleurs à partir de ce paradoxe : promoteurs, publicitaires, agents, couturiers de mode, enseignants, marchands d'art et de vent et de rêve, éditeurs, etc. De manière plus philosophique encore, c'est la vieille question de la liberté dans la contrainte (elle n'est pas prête d'être résolue). Le romancier ou le dessinateur de bandes dessinées qui publie en cette fin de millénaire connaît bien le dilemme, souvent tiraillé entre le désir de se laisser aller, de travailler pour lui, rien que pour lui, et la pression de ses lecteurs-acheteurs, dont il dépend, relayée par l'éditeur. Comment résoudre cette injonction paradoxale primordiale ? Ce n'est pas un hasard si les moines hantent cet ouvrage de Goossens dédié à deux romanciers contemporains[7].

Les moines vivent hors du temps et hors du monde, protégés par le groupe mais dans la solitude, c'est-à-dire de manière idéale pour le romancier ou le dessinateur qui sacrifierait à son désir de créer. Ah, si ceux-ci pouvaient vivre de manière monacale, se dissoudre dans le travail, ne serait-ce qu'un jour, sans être dérangés par le téléphone et les contingences des choses de ce monde... Las ! l'attrait de la richesse pécuniaire et de la célébrité l'emporte, même chez les moines, sur la « richesse d'âme ». Louis construit un échafaudage imaginaire dans lequel les moines se livrent à la compétition afin de figurer sur un emballage de camembert, à l'image des luttes fratricides et tout en sourire que se livrent les rois et les reines des médias. Et Goossens de renchérir dans le paradoxe en introduisant le mythe de Cendrillon. La fée sourit au moine Grégoire ; d'un coup, le récit contemporain bascule dans la sphère ancienne des contes.

De la nécessité d'être original

L'histoire qui ouvre *Georges et Louis romanciers* est une reprise du Petit Poucet. Comme l'écrit R. Judrin en conclusion d'une étude sur le conte[8], « les hommes ont tout perfectionné, excepté l'homme », et donc « le conte est universel... l'imagination des hommes a la même substance, sinon le même tour... la forme dépend de l'usage et du climat. Si nos comparaisons


QUAND JE CROISE DES MOINES DANS LES ALLÉES, JE ME METS À MÉDITER COMME EUX. MAIS MON CŒUR BAT TRÈS FORT DANS MA POITRINE PARCE QUE JE FAIS SEMBLANT DE MÉDITER, CAR MA TÊTE EST VIDE, ET J'AI CONSTAMMENT PEUR QU'ILS S'APERÇOIVENT DE LA SUPERCHERIE.
BOBOM BOBOM BOBOM
© Goossens, Atelier Hubert Chevrel

empruntent leur couleur des choses qui nous entourent, le Nègre dit autrement ce que pense le Lapon... » Voilà pourquoi le conte est « pareil au dieu Protée, qui pouvait prendre toutes les formes sans perdre la sienne...» Quoi que l'on pense, les scénarios vécus par les humains depuis des millénaires ne sont pas innombrables, il y en a même assez peu, et tout l'art des créateurs de l'ère industrielle, Louis ou Goossens par exemple, réside en leur capacité d'habiller de neuf ces vieilles histoires. Un grand publicitaire disait il y a peu n'être qu'un éboueur du sens. Comment recycler ? Comment donc reprendre ces scénarios mille fois rabâchés, mais fondamentaux, afin que les humains de l'ère industrielle et médiatique s'y reconnaissent ? Louis ne reprend que l'idée du conte, énonçable en deux mots : des gens pauvres, à ne pouvoir nourrir leurs enfants, décident de s'en débarrasser. Il remplace les enfants par des voisins, imagine des presque pauvres (comme nous) à l'inté-

IL Y A DES GARÇONS ÉPATANTS EN CE MOMENT, GEORGES, CE SONT LES MOINES.
C'EST INCROYABLE. PERSONNE NE PARLE D'EUX. ET POURTANT, UNE RICHESSE D'ÂME...
© Goossens, Atelier Hubert Chevrel

Où il est question de la richesse d'âme des moines, « en ce moment »...

JE VOUDRAIS JOUER SUR LA DÉTRESSE MORALE DE CES GENS, CONDUITS À UNE SOLUTION TERRIBLE MAIS INÉLUCTABLE. CE NE SONT PAS DES MONSTRES, NI MÊME DES CLOCHARDS (DES CLOCHARDS CONDUITS À PERDRE LEURS INVITÉS À DÎNER DANS LA FORÊT, ÇA SE COMPREND), MAIS BIEN PIRE ENCORE : DES GENS ORDINAIRES, COMME TOI ET MOI (ENCORE QUE MOI, JE NE POURRAIS PAS). ÇA FAIT FRÉMIR. CELUI QUI CONDAMNE HITLER, SOUVENT, DIT BONJOUR À DES PAUVRES CONTRAINTS À PERDRE LEURS INVITÉS DANS LA FORÊT.
VOYEZ-VOUS, J'AI TOUJOURS ÉTÉ FASCINÉ PAR L'ORIENT...

© Goossens, Audie-Fluide Glacial

rieur coquet, mais devant des assiettes vides, et fait allusion à l'Orient, histoire d'ajouter un peu d'exotisme à ce qui en manquait. A-t-il réussi son pari de créateur ? Non, car il lui manque la fameuse étincelle de génie, l'actualité qui nous concerne, qui fait dire à Georges que tout cela reste effroyablement banal. Le soir au bistrot, Louis a quand même raison : quant aux détails qu'il a conçu, jamais encore cette version n'avait été imaginée, faisant semblant d'ignorer qu'il y en a des milliers d'autres, sans doute ni meilleures ni pires. La solution qu'il apporte quant à l'originalité ne fait pas le poids face à la banalité. D'où l'échec. Goossens est convaincu par ce premier scénario qui tient en deux pages seulement, au point d'en extraire un dessin pour en réaliser la page de garde de l'album.

Un univers verbal

On découvre d'autres choses encore dans ce premier album, par exemple une manière de raconter qui passe sans transition des romanciers à l'histoire qu'ils imaginent, d'une case à l'autre, suivie d'un retour tout aussi abrupt aux narrateurs. Goossens s'en sert souvent, maniant la technique de l'insert et du tressage narratif, à l'instar de l'esthétique du langage télévisuel. On le voit aussi pratiquer un langage plus spécifique à la bande dessinée lorsqu'il imagine des phylactères doubles, l'un pour exprimer ce que le narrateur dit, l'autre pour exprimer ce qu'il pense. Bien entendu, ils se contredisent. On retrouve parfois ce type de saute-mouton verbal à l'intérieur d'un même phylactère, par exemple : « Mon héros n'a plus de goût à la vie. Pour lui, à présent, rien ne compte. Regarder la télé ? Les programmes sont nuls. Je ne la regarde plus du tout. Je me demande même si je vais continuer à payer la redevance. Il sait alors ce qu'il lui reste à faire : retrouver les voyous et se venger. » Ou encore, dans un autre registre, à propos de Paul Newman : « Je lui demanderai qu'on puisse lire la vengeance et la paresse en même temps dans sa voix. » Des bouts de références littéraires apparaissent au détour d'une phrase, comme « les ailes de géant qui l'empêchent de marcher », plus populaires avec la comptine *Au clair de la lune, mon ami Pierrot*, ou des extraits de chansons, de Jacques Brel ou Edith Piaf. Bien sûr, en réactivant ainsi un bout de mémoire collective, chacune de ces citations rend cet univers plus familier, plus comique aussi puisqu'elles apparaissent en cheveu sur la soupe du contexte. Le monde de Goossens serait d'abord verbal, un fait corroboré par des situations éminemment spatiales (courses, sauts, poursuites, signes indiciels, etc.) très rares, le dessinateur leur préférant des images statiques, où l'on est souvent assis. Même son vengeur est paresseux. L'étude des onomatopées, un signe qui ne trompe pas, va dans le même sens. Évidemment, puisqu'on a affaire à des romanciers et pas à des cow-boys.

La continuité du récit alterne ainsi les auteurs et leur fiction en des séquences plus ou moins longues, tandis que les cases, les strips, l'organisation de la page, sont d'un classicisme jamais démenti. Tout comme les points de vue adoptés et le cadrage des images. Goossens n'a que faire, semble-t-il, des expériences formelles qui ont souhaité apporter du sang neuf à la BD. Graphiquement, il reste dans la tradition, grosso-modo fidèle au dessin de contour, qu'il rehausse cependant de lavis, ici et là de coups de pinceaux à l'arraché. Même les séries de points qui font la marque de Moebius sont là. Et lorsqu'on aura remarqué l'héritage de Gotlib dans l'expression des visages, voire la caricature, on aura compris que Goossens pique à tous les râteliers éprouvés de la BD. En toute logique, puisque l'un des moteurs de sa création, on l'a vu avec les contes, réside dans l'habillage neuf (et ironique) de vieilles histoires.

Deux clowns pour une fin de siècle

Cette prise de distance vis-à-vis de l'avant-garde se lit dès la première image du roman, qui montre les deux auteurs attablés dans un intérieur vieillot, sans radio ni télé, se chauffant avec un poêle d'un autre âge, et surtout, qui écrivent encore à la main, avec une plume d'oie ! Il y a du Bouvard et Pécuchet chez Georges et Louis [9], dans cette volonté d'établir une géographie humaine contraire aux idées chic, et de sauter d'une intensité à l'autre pour en déchanter aussi vite. On y retrouve la même odeur, caricaturale et pessimiste qui était (déjà) un des symptômes de la crise du genre. Car Goossens assume pleinement la vilenie de cette fin de siècle, qui ne tolère que des gagnants. La vie des gens

banals, semble-t-il dire, est rarement de ce tonneau-là, pourtant c'est à partir de leur condition qu'il faut les faire rire. Après tout, Georges et Louis sont vieux, bedonnants et dégarnis, sans doute un peu cons. Mais des gagnants, certes pas, ni des modèles pour la jeunesse. Dès le dessin de couverture du premier album, avec son pantalon trop court, sa chemise à falbalas, son gros nez rouge et ses lèvres peintes, son front bas, ses oreilles décollées, son visage grimé, Louis est un clown. Georges — qui vaut à peine mieux — détourne le regard, gêné. Louis cumule les tares, sans quoi il ne serait pas drôle. Mais méchant, jamais. Banal, tout simplement, comme vous, comme moi. Ce serait la revanche des moches. Le thème de l'injustice des laids face aux beaux reviendra d'ailleurs dans les albums ultérieurs à celui qui nous a occupé tout au long de ce texte. Peut-on rire de tout ? La citation de R. Judrin [10] convient parfaitement aux romanciers qui, tels Georges et Louis, choisissent de *raconter* : « On peut tout dire, pourvu qu'on ne dise pas tout ». ■

[1] Daniel Goossens, « Georges et Louis romanciers », éd. Audie/Fluide Glacial : *Georges et Louis racontent*, 1993 ; *Introduction à la psychologie de bazar*, 1994 ; *La fin du monde*, 1997.

[2] *Georges et Louis racontent*, p. 11.

[3] *Ibid.*, p. 19.

[4] *Ibid.*, p. 42 et 48.

[5] *Degas, Danse, Dessin*, Gallimard, 1972.

[6] *Georges et Louis racontent*, p. 13.

[7] *Ibid.*, p.19.

[8] *Encyclopaedia Universalis*, 1973.

[9] Thierry Groensteen, déjà, intitulait naguère une étude sur Goossens « Le téléspectateur Flaubert ». Cf. "Les Cahiers de la bande dessinée", n° 63, Glénat, Grenoble-Bruxelles, mai-juin 1985, p. 72-74.

[10] *Op. Cit.*

Thierry Groensteen

Georges et Louis sont dans un bureau

« Nos projets sont merveilleusement équilibrés
car nous sommes complémentaires. Mon ami
est une mine d'idées originales,
et moi je suis une mine d'idées banales. »
Georges.

Les bandes dessinées de Goossens ont souvent fait mine d'emprunter à des structures textuelles préexistantes : récit biographique avec La vie d'Einstein, *somme encyclopédique avec* L'encyclopédie des bébés. *Comme l'indique le titre de* Georges et Louis romanciers, *le dessinateur se mesure désormais au roman. La logique voudrait qu'il franchisse ainsi un triple seuil : le passage du domaine du savoir à celui de la fiction ; l'abandon de « genres » aux structures canoniques au profit du modèle textuel le moins contraignant qui soit ; la promesse, enfin, d'une confrontation intéressante entre deux disciplines de l'art narratif : le roman et la bande dessinée.*

Toutefois, la série dévie très rapidement de ces prémisses. En fait de romans, elle propose, pour l'essentiel, une accumulation de débuts, d'ébauches ou d'idées de romans, tous avortés. En outre, le média que pratique Goossens le conduisant nécessairement à *illustrer* ces pré-textes littéraires, une imagerie se trouve convoquée, dont il est aisé de reconnaître qu'elle est empruntée, rhétorique et clichés, au patrimoine cinématographique. De sorte que, tout en exhibant une culture pseudo-livresque, la série Georges et Louis interpose entre ce référent et nous un filtre déformant, celui de ce que l'on pourrait appeler la « mythographie » hollywoodienne.

GEORGES, JE LAISSE TOMBER CETTE INEPTIE DE L'HOMME-OISEAU. C'ÉTAIT GROSSIER ET MALADROIT, ÇA NE TENAIT PAS LA ROUTE, C'ÉTAIT TOTALEMENT HORS DU COUP. —MAIS J'ÉTAIS JEUNE— NON. JE SUIS SUR UN PROJET BEAUCOUP PLUS POINTU : L'HOMME-POISSON.
IL NE ME RESTAIT PLUS ALORS QU'À HABILLER DE CHAIR CE SQUELETTE D'IDÉE, AVEC TOUS LES INGRÉDIENTS POUR LA RENDRE BOULEVERSANTE. LA ROUTINE, POUR UN ÉCRIVAIN.
© Goossens, André-Fluide Glacial

Roman, théorie sur le roman (les deux protagonistes ne cessent d'en disserter), film et bande dessinée : ces quatre « textes » vont s'emboîter et s'enchevêtrer, se chevaucher et se téléscoper, en un de ces tourniquets parodiques dont Goossens a le secret, et où le sens s'affole. Cette stratification, souvent retorse, est quelquefois rendue explicite : comme lorsque Louis entreprend de tourner une version cinématographique de l'un de ses scripts, ou lorsque, paraissant prendre conscience de son statut — de sa matérialité — de personnage dessiné, Georges s'écrie : « Ah non ! L'aventure démarre sur les chapeaux de roue. J'espère qu'on ne va pas l'interrompre pour voir encore nos deux tronches dans notre petit bureau ? », interpellation qui ne peut s'adresser qu'à Goossens lui-même.

Aux commandes de la série, Goossens apparaît ainsi comme une sorte de régisseur, libre d'en modifier à tout instant le montage, l'éclairage ou l'orchestration. Sa malice éclate dès la planche liminaire du tome 1 (déjà relevée par Vincent Baudoux), où Louis est convaincu d'avoir « fait exploser les limites traditionnelles du récit ». Après tout, l'expression — un de ces lieux communs journalistiques qu'il aime à citer — décrit très pertinemment ce que Goossens n'a jamais cessé de faire en vingt ans de carrière. Pourtant — toute l'ironie de Goossens est là —, Louis l'énonce comme une terrible auto-accusation, l'implacable diagnostic de son échec. (Le même, en ouverture du deuxième album, pleurera de joie en se découvrant maniaco-dépressif…)

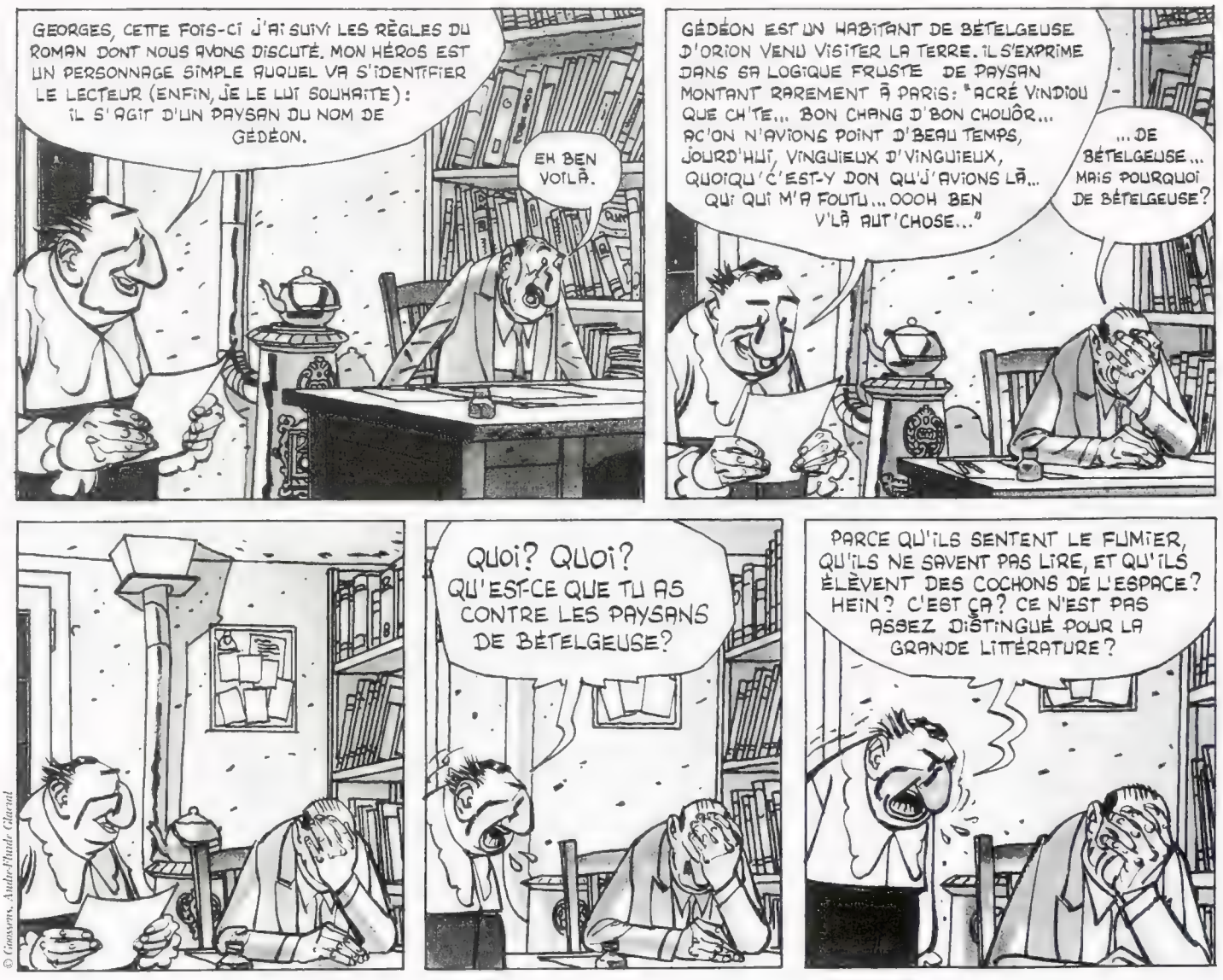
En vérité, ce qui intéresse d'abord Goossens, ce sont les situations d'énonciation particulières, celles dans lesquelles se présente automatiquement à l'esprit, sinon un discours déjà constitué, du moins une certaine mécanique de la parole. L'interview télévisée et le *talk-show* (on ne dit plus « débat » ?) sont au nombre de ces situations sans cesse convoquées dans les albums antérieurs. Les mémorables « billets de Jacques Boudinot » en incarnent une autre. Avec *Georges et Louis romanciers*, cette fois, Goossens va au-delà de la citation : il a véritablement inventé un dispositif énonciatif inédit, d'une remarquable efficacité.

© Goossens, André-Fluide Glacial

Illustration de couverture de Georges et Louis racontent

La quête du sujet

Georges et Louis sont dans un bureau. Georges, vieil homme à la haute stature et au nez fort, est toujours assis à sa table de travail, sérieux, concentré, la plume à la main. À l'exception d'une étude sur le poney andalou (cf. T.2, pl. 9), on ne sait rien de ce qu'il écrit (de sorte qu'il est parfaitement fondé à corriger, sur la couverture du premier album, le titre générique de la série : « Non. Non. Louis raconte. »). Il est, en effet, sans cesse interrompu par


GEORGES, CETTE FOIS-CI J'AI SUIVI LES RÈGLES DU ROMAN DONT NOUS AVONS DISCUTÉ. MON HÉROS EST UN PERSONNAGE SIMPLE AUQUEL VA S'IDENTIFIER LE LECTEUR (ENFIN, JE LE LUI SOUHAITE) : IL S'AGIT D'UN PAYSAN DU NOM DE GÉDÉON.
EH BEN VOILÀ.
GÉDÉON EST UN HABITANT DE BÉTELGEUSE D'ORION VENU VISITER LA TERRE. IL S'EXPRIME DANS SA LOGIQUE FRUSTE DE PAYSAN MONTANT RAREMENT À PARIS: "ACRÉ VINDIOU QUE CH'TE... BON CHANG D'BON CHOUÔR... AC'ON N'AVIONS POINT D'BEAU TEMPS, JOURD'HUI, VINGUIEUX D'VINGUIEUX, QUOIQU'C'EST-Y DON QU'J'AVIONS LÀ... QUI QUI M'A FOUTU... OOOH BEN V'LÀ AUT'CHOSE..."
...DE BÉTELGEUSE... MAIS POURQUOI DE BÉTELGEUSE?
QUOI? QUOI? QU'EST-CE QUE TU AS CONTRE LES PAYSANS DE BÉTELGEUSE?
PARCE QU'ILS SENTENT LE FUMIER, QU'ILS NE SAVENT PAS LIRE, ET QU'ILS ÉLÈVENT DES COCHONS DE L'ESPACE? HEIN? C'EST ÇA? CE N'EST PAS ASSEZ DISTINGUÉ POUR LA GRANDE LITTÉRATURE?

© Goossens, Auto-Fluide Glacial

Louis, qu'il écoute patiemment sans s'alarmer du côté délirant de son collègue. Mais, s'il se hasarde au moindre commentaire sceptique, à une remarque où une question de simple bon sens, Louis perd aussitôt toute contenance et toute confiance en lui.

Sans âge, sans carrure ni front, de petite taille, affublé de grands pieds et d'un nez rond, Louis Machin est dessiné de façon plus schématique, instable et caricaturale. C'est un être émotif, agité, un cyclothymique en proie à des enthousiasmes irraisonnés et des crises de découragement. Remarquons que Goossens, pour appuyer l'opposition entre les deux caractères, use d'écritures graphiques quelque peu différentes pour les représenter, procédé dans les exemples sont rares dans la bande dessinée.

Il y a de quoi être doublement surpris dans le fait d'être admis dans l'intimité professionnelle de cet improbable duo. Premièrement, il n'est pas d'usage de voir un écrivain au travail. Un peintre, un sculpteur, un danseur ou un musicien peuvent être filmés dans l'exercice de leur art ; un écrivain, non. Circulez, il n'y a rien à voir. Deuxièmement, il est non moins exceptionnel que deux écrivains partagent un même bureau (sauf à écrire à quatre mains, comme Boileau et Narcejac). La littérature est un vice solitaire.

Ce qui n'est pas nécessairement le cas de l'écriture de scénarios, dont on voit, au contraire (au cinéma comme à la télévision et dans la bande dessinée), qu'elle se prête volontiers au travail en collaboration ou en équipe. Aussi bien, nos deux loustics, qui n'ont à leur actif aucun roman mais seulement des *projets* de roman, sont beaucoup moins écrivains que scénaristes. Ce ne sont pas des questions d'écriture qui les occupent ; leurs échanges concernent exclusivement le choix de thèmes ou de sujets à traiter et l'agencement d'intrigues. « Que raconter » est leur grande affaire, et non pas « comment écrire ». Or, cette affaire est aussi celle de Goossens, tenu de fournir régulièrement de nouvelles histoires à "Fluide Glacial". Le sujet retenu (ou débattu) par Georges et Louis coïncidera donc avec le sujet même de la bande dessinée que nous lisons.

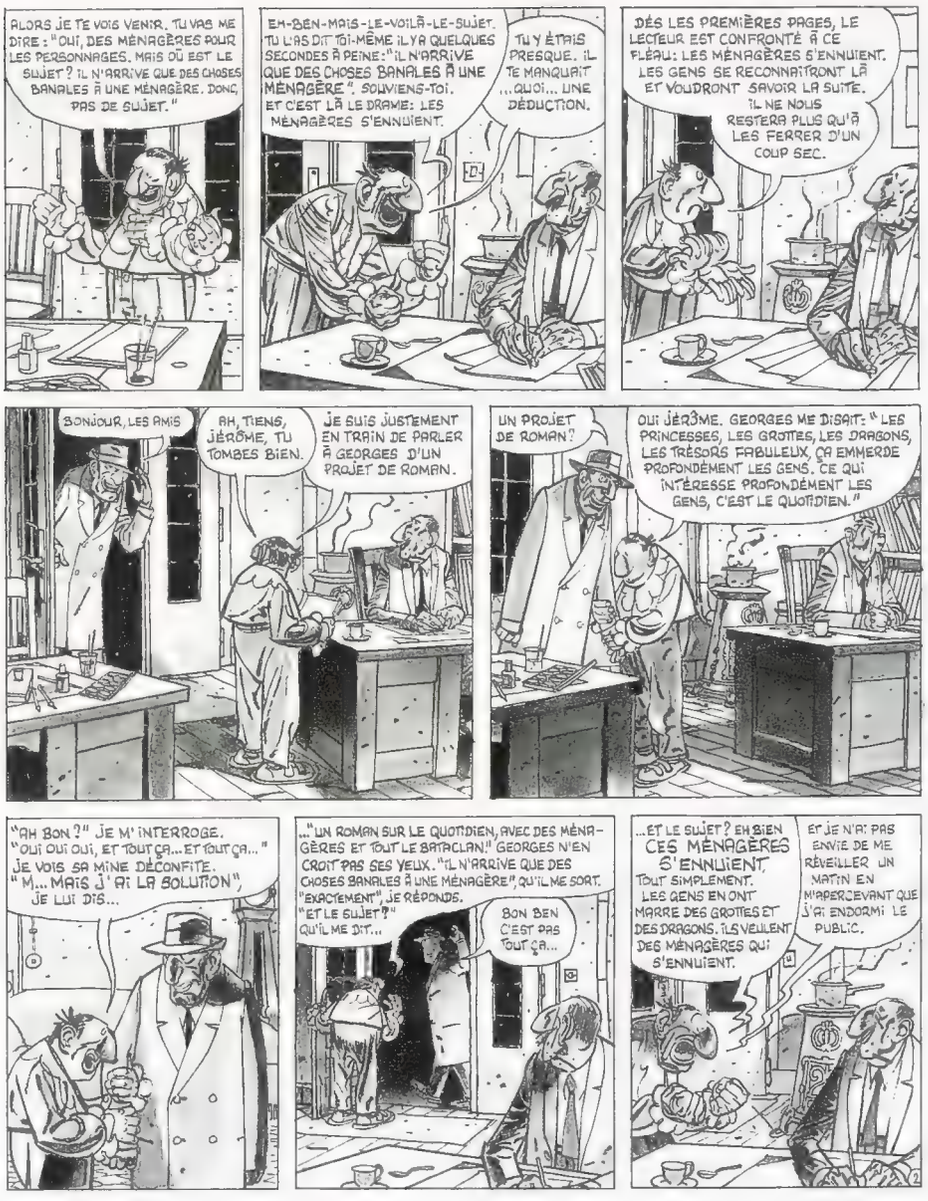
Un rapide inventaire des sujets proposés par Louis fait apparaître une certaine constance dans son inspiration, où l'on peut schématiquement distinguer trois grands courants.

1°) La caricature des poncifs du mélodrame, du roman réaliste ou du feuilleton à deux sous (exemples : une peinture de la misère, mais à travers l'histoire d'une famille tout ce qu'il y a de plus ordinaire ; la vengeance d'un père de famille après le meurtre horrible de sa femme et de son fils par des voyous ; ou encore l'histoire d'un paysan de Bételgeuse venu à Paris pour y

ALORS JE TE VOIS VENIR. TU VAS ME DIRE : "OUI, DES MÉNAGÈRES POUR LES PERSONNAGES. MAIS OÙ EST LE SUJET ? IL N'ARRIVE QUE DES CHOSES BANALES À UNE MÉNAGÈRE. DONC, PAS DE SUJET."
EH-BEN-MAIS-LE-VOILÀ-LE-SUJET. TU L'AS DIT TOI-MÊME IL Y A QUELQUES SECONDES À PEINE : "IL N'ARRIVE QUE DES CHOSES BANALES À UNE MÉNAGÈRE". SOUVIENS-TOI. ET C'EST LÀ LE DRAME : LES MÉNAGÈRES S'ENNUIENT.
TU Y ÉTAIS PRESQUE. IL TE MANQUAIT ...QUOI... UNE DÉDUCTION.
DÈS LES PREMIÈRES PAGES, LE LECTEUR EST CONFRONTÉ À CE FLÉAU : LES MÉNAGÈRES S'ENNUIENT. LES GENS SE RECONNAÎTRONT LÀ ET VOUDRONT SAVOIR LA SUITE.
IL NE NOUS RESTERA PLUS QU'À LES FERRER D'UN COUP SEC.
BONJOUR, LES AMIS.
AH, TIENS, JÉRÔME, TU TOMBES BIEN.
JE SUIS JUSTEMENT EN TRAIN DE PARLER À GEORGES D'UN PROJET DE ROMAN.
UN PROJET DE ROMAN ?
OUI JÉRÔME. GEORGES ME DISAIT : " LES PRINCESSES, LES GROTTES, LES DRAGONS, LES TRÉSORS FABULEUX, ÇA EMMERDE PROFONDÉMENT LES GENS. CE QUI INTÉRESSE PROFONDÉMENT LES GENS, C'EST LE QUOTIDIEN."
"AH BON ?" JE M' INTERROGE. "OUI OUI OUI, ET TOUT ÇA... ET TOUT ÇA..." JE VOIS sa MINE DÉCONFITE. " M... MAIS J' AI LA SOLUTION", JE LUI DIS...
..."UN ROMAN SUR LE QUOTIDIEN, AVEC DES MÉNAGÈRES ET TOUT LE BATACLAN !" GEORGES N'EN CROIT PAS SES YEUX. "IL N'ARRIVE QUE DES CHOSES BANALES À UNE MÉNAGÈRE", QU'IL ME SORT. "EXACTEMENT", JE RÉPONDS. "ET LE SUJET ?" QU'IL ME DIT...
BON BEN C'EST PAS TOUT ÇA...
...ET LE SUJET ? EH BIEN CES MÉNAGÈRES S'ENNUIENT, TOUT SIMPLEMENT. LES GENS EN ONT MARRE DES GROTTES ET DES DRAGONS. ILS VEULENT DES MÉNAGÈRES QUI S'ENNUIENT.
ET JE N'AI PAS ENVIE DE ME RÉVEILLER UN MATIN EN M'APERCEVANT QUE J'AI ENDORMI LE PUBLIC.
2

© Conversy, Audie-Fluide Glacial

Collection Musée de la bande dessinée


ALORS JE TE VOIS VENIR. TU VAS ME DIRE : "OUI, DES MÉNAGÈRES POUR LES PERSONNAGES, MAIS OÙ EST LE SUJET ? IL N'ARRIVE QUE DES CHOSES BANALES À UNE MÉNAGÈRE. DONC, PAS DE SUJET."
EH-BEN-MAIS-LE-VOILÀ-LE-SUJET. TU L'AS DIT TOI-MÊME IL Y A QUELQUES SECONDES À PEINE : "IL N'ARRIVE QUE DES CHOSES BANALES À UNE MÉNAGÈRE". SOUVIENS-TOI. ET C'EST LÀ LE DRAME : LES MÉNAGÈRES S'ENNUIENT.
TU Y ÉTAIS PRESQUE. IL TE MANQUAIT ...QUOI... UNE DÉDUCTION.
DÈS LES PREMIÈRES PAGES, LE LECTEUR EST CONFRONTÉ À CE FLÉAU : LES MÉNAGÈRES S'ENNUIENT. LES GENS SE RECONNAÎTRONT LÀ ET VOUDRONT SAVOIR LA SUITE. IL NE NOUS RESTERA PLUS QU'À LES FERRER D'UN COUP SEC.
BONJOUR, LES AMIS
AH, TIENS, JÉRÔME, TU TOMBES BIEN.
JE SUIS JUSTEMENT EN TRAIN DE PARLER À GEORGES D'UN PROJET DE ROMAN.
UN PROJET DE ROMAN ?
OUI JÉRÔME. GEORGES ME DISAIT : " LES PRINCESSES, LES GROTTES, LES DRAGONS, LES TRÉSORS FABULEUX, ÇA EMMERDE PROFONDÉMENT LES GENS. CE QUI INTÉRESSE PROFONDÉMENT LES GENS, C'EST LE QUOTIDIEN. "
"AH BON ?" JE M'INTERROGE. "OUI OUI OUI, ET TOUT ÇA... ET TOUT ÇA..." JE VOIS SA MINE DÉCONFITE. " M... MAIS J'AI LA SOLUTION", JE LUI DIS...
..."UN ROMAN SUR LE QUOTIDIEN, AVEC DES MÉNAGÈRES ET TOUT LE BATACLAN !" GEORGES N'EN CROIT PAS SES YEUX. "IL N'ARRIVE QUE DES CHOSES BANALES À UNE MÉNAGÈRE", QU'IL ME SORT. "EXACTEMENT", JE RÉPONDS. "ET LE SUJET ?" QU'IL ME DIT...
BON BEN C'EST PAS TOUT ÇA...
...ET LE SUJET ? EH BIEN CES MÉNAGÈRES S'ENNUIENT TOUT SIMPLEMENT. LES GENS EN ONT MARRE DES GROTTES ET DES DRAGONS. ILS VEULENT DES MÉNAGÈRES QUI S'ENNUIENT.
ET JE N'AI PAS ENVIE DE ME RÉVEILLER UN MATIN EN M'APERCEVANT QUE J'AI ENDORMI LE PUBLIC.

© Goossens, Audie-Fluide Glacial

« Poésie du quotidien », planche 2. Coll. Musée de la bande dessinée. La planche originale (ci-contre) est exécutée au trait, les rehauts de lavis étant posés sur une épreuve (ci-dessus).

séduire une danseuse de cabaret), plus exceptionnellement du récit mythologique (l'amour impossible entre le dernier représentant du peuple des hommes-oiseaux et la déesse des grèves).

2°) Le détournement de classiques, indifféremment empruntés à l'univers de la chanson populaire (*Au clair de la lune*), du théâtre (*Le Cid*), du conte (*La Belle et la Bête*) ou du roman (*Autant en emporte le vent*) — ces trois derniers exemples ayant en commun d'avoir inspiré des films, et, l'on n'en sera pas étonné, c'est d'abord aux versions cinématographiques que se réfère explicitement Goossens.

3°) Les sujets foncièrement absurdes, forgés de toutes pièces par le cerveau délirant de Louis. Ainsi de l'histoire d'un dépressif chronique auquel le gouvernement veut remonter le moral parce que, « dans un pays moderne, ça fait mauvais genre ».

L'absurde naît le plus souvent du processus de dégradation que subit un thème *a priori* noble, voire chassant sur les terres du sublime, qui finit inéluctablement par s'incarner dans des personnages et des situations d'une confondante trivialité. Désireux d'exalter la richesse d'âme des moines, Louis finit par imaginer une intrigue dont le ressort est la concurrence qui oppose les pensionnaires d'un même monastère « situé dans un pays tropical » pour avoir leur photo sur les camemberts fabriqués par la fromagerie toute proche. Cherchant à glorifier « un penseur de génie qui a survolé son siècle », il porte son choix sur Alceste Jambot, pilier de bistrot en qui il reconnaît l'inventeur de la psychologie de bazar. Et se met-il en tête de conter « l'histoire d'un héros solitaire en quête d'un graal », elle se réduit vite à celle d'un légionnaire amoureux d'une chèvre !

Fiction au carré

La longévité de la série *Georges et Louis* s'explique par son absolue plasticité. Il n'est aucun sujet dont les deux écrivains ne peuvent s'emparer ; partant, aucun problème de renouvellement. Tout en capitalisant le bénéfice d'une série (en termes de connivence et de notoriété), Goossens garde les mains aussi libres que s'il laissait courir son imagination en dehors de tout cadre contraignant. *Georges et Louis*, c'est au fond sa *Rubrique-à-Brac* (on sait la dette que reconnaît l'auteur envers Gotlib) : un espace à l'intérieur duquel n'importe quelle idée, n'importe quel thème peuvent se concrétiser. Mais l'originalité de *Georges et Louis* par rapport à la *R.-à-B.*, c'est de soumettre ces thèmes à un point de vue énonciatif. Ils ne sont pas traités ou développés directement par l'auteur ; ils sont pris en charge, et mis en discussion, par les deux hurluberlus qui le représentent dans la fiction. Cette médiation, cette délégation de la fonction de narrateur, confère à la série une dimension métanarrative : les personnages produisent de la fiction pour le compte de l'auteur. Indirectement, celui-ci devient donc la propre cible de son humour ; c'est son métier, celui qui consiste à raconter des histoires, qui nous est présenté comme dérisoire.

Le dispositif énonciatif si particulier de *Georges et Louis* (avec lequel Goossens a peut-être trouvé son propre Graal...) sert à merveille le projet humoristique de l'auteur de *Laisse autant le vent emporter tout*. D'une part, le personnage de Louis endosse la responsabilité du caractère délirant de ses récits. D'autre part, ses discussions avec Georges autorisent toutes les ruptures, les incises et les bifurcations.

Payant de sa personne, Louis n'hésite pas à se projeter lui-même dans le monde issu de son imaginaire de bazar. On le voit intervenir aux côtés de ses personnages, mais ses efforts ne se soldent que par des désillusions. « Je ne remettrai plus les pieds dans le monde d'*Autant en emporte le vent*. On m'y traite comme si j'étais le palefrenier. Je vais aller passer des vacances au calme chez Guy l'Éclair. Nous nous entendons bien. » De fait, les vignettes où il figure aux côtés de

NON, LA RAISON, C'EST QUE LOUIS EST UN GARÇON... EH BIEN... QUI PEUT FLANCHER
ET ALORS?
...JE... J'AIMERAIS POUVOIR LE LUI DIRE MOI-MÊME EN FACE, EN AMI...
DÈS QUE NOUS SERONS SORTIS DE CET ENFER, JE FERAI POUSSER DES CAROTTES...
HANK! BON SANG, ATTENDEZ-MOI!
ET LÀ... AAAAHAHAHAHA
CE TYPE A DE LA FIÈVRE.
"ET ALORS". QUOI "ET ALORS"? CETTE PIMBÊCHE FAIT SEMBLANT DE S'INTÉRESSER À MES PROBLÈMES, MAIS AU FOND, ELLE S'EN FOUT.

© Goossens et L'Association

« À la poursuite de Louis Boulanger » : apparition de Clark Gable dans cette planche parue dans "Lapin" n°8 à l'état de crayonné.

Clark Gable / Rhett Butler sont cruelles pour lui, d'une cruauté proprement graphique : aux côtés du légendaire séducteur — aussi fatigué et désabusé que le peigne Goossens —, Louis, par contraste, nous apparaît plus que jamais comme un laissé pour compte, un pauvre type.

Cet épisode, qui figure dans le deuxième volume, annonçait en quelque sorte le thème abordé en ouverture du troisième : celui d'un complot ourdi par « les hommes séduisants et les femmes désirables ». Thème paranoïaque classique que celui du complot planétaire ! Comme à son habitude, Goossens a un pied dans la citation (la scène d'interrogatoire conduit par des militaires dans un sous-sol est une réminiscence des films d'espionnage) et l'autre dans la fantaisie, l'extravagance. Pourtant cette histoire — au cours de laquelle on apprendra que Louis se croit un « homme séduisant » mais que Georges nie être une « femme désirable » — n'est pas dépourvue de sens, à la condition d'en faire une lecture méta-phorique. Ne seraient-ce pas l'idéologie consumériste de notre société, et le discours de la publicité invitant chacun à s'identifier à des êtres jeunes, beaux, éclatants de santé, que viserait Goossens ? Quel est, en effet, le monde qu'ont « en-vahi » les hommes séduisants et les femmes désirables, sinon celui de la pub, et des médias érigeant les *top models* en stars de cette fin de siècle ?

La fin du monde — à trois ans de l'an 2000, un tel titre renvoie forcément aux peurs millénaristes — révèle chez Goossens des préoccupations sociales, qui n'avaient jamais encore été si explicites. De façon insistante, le texte et l'image décrivent , fût-ce sur le mode plaisant d'un « futur de cauchemar », une situation de crise dans laquelle il n'est que trop aisé de reconnaître la fameuse « fracture sociale » qui valut son élection à l'actuel Président de la République. Lisons ce qu'écrit Goossens. Page 8 : « La société s'était engluée dans une effroyable logique où les laids étaient hypocritement laissés de côté et tenus ignorants... » ; page 14 : « La ville a digéré les hommes dans ses boyaux putrides et s'est nourrie de leur souffrance » ; page 25 : « Un nombre croissant de laissés-pour-compte a envahi les bas-fonds de la mégapole » ; page 40 : «... la folie des hommes a conduit la planète au chaos. (...) Sous les ruines des derniers blockhaus où sont barricadés les insurgés règne un climat de désolation. » On appréciera le glissement sémantique : les *laids* deviennent des *laissés-pour-compte* et finalement des *insurgés*.

Mémorielles à plus d'un titre, les situations que dessine Goossens dans les albums de *Georges et Louis* résonnent en nous de multiples échos et réminiscences. Les épisodes s'accumulant, c'est d'abord un système de reprises et de variations qui se met en place au sein même de la série. Certaines histoires en rappellent également d'autres qui n'appartiennent pas à ce cycle, attestant ainsi la cohérence de l'œuvre entière. Ainsi Clark Gable est-il un hôte régulier des bandes dessinées de Goossens ; on le croise notamment dans *L'Homme à la valise*, et dans les quatre planches publiées dans "Lapin" n° 8 ; tandis que le personnage du blanchisseur avide de décrire ses sentiments internes (cf. *La Fin du monde*, p. 11) fait immanquablement penser au linguiste Blair, spécialiste de l'apprentissage du langage (« Le Boeing catastrophe », in *L'Encyclopédie des bébés* 2). C'est tout un fond culturel, ensuite, qui se trouve convoqué, celui de nos lectures enfantines, des classiques de la fiction, mais aussi, plus généralement, celui des genres constitués, avec leur cortège de clichés, tels que le cinéma nous les a rendus familiers : récits de guerre, westerns, peplums bibliques, films d'espionnage ou de science-fiction... Enfin, c'est l'époque elle-même, avec ses mythes et ses impasses, qui nourrit les scénarios de Goossens. Le père de Georges et Louis s'en fait, à sa manière, le chroniqueur ; moins détaché qu'on ne pourrait le penser, mais infiniment plus drôle que je ne saurais le dire. ■

© Goossens, Audie-Fluide Glacial

Les albums de Daniel Goossens

1979	*Le Messie est revenu.* - Audie
1980	*La Vie d'Einstein : 1. Enfance.* - Audie
1980	*Ga !* - Bédérama
1980	*Le Romantisme est absolu.* - Audie
1983	*La Vie d'Einstein : 2. Le Révolté.* - Audie
1984	*L'Esprit, le corps et la graine.* - Audie
1985	*Laisse autant le vent emporter tout !* - Les Humanoïdes Associés
1986	*L'Homme à la valise.* - Audie
1986	*Route vers l'enfer.* - Audie
1987	*L'Encyclopédie des bébés.* - Audie
1988	*L'Encyclopédie des bébés, 2.* - Audie
1990	*L'Encyclopédie des bébés : 3. Psychanalyse du nourrisson* - Audie
1993	*Georges et Louis romanciers.* - Audie
1994	*Adieu mélancolie.* - L'Association
1995	*Georges et Louis romanciers : 2. Introduction à la psychologie de bazar.* - Audie
1997	*Georges et Louis romanciers : 3. La fin du monde.* - Audie

Une biographie de Goossens est annoncée pour janvier 1998 aux éditions Bethy, sous le titre *Goossens qui êtes-vous ?* L'auteur n'est autre qu'Yves Frémion, collaborateur de "Fluide Glacial", qui poursuit ici son travail sur les principaux dessinateurs du mensuel. Rappelons qu'on lui doit déjà un *Binet* (éd. SEDLI, 1985), ainsi que *Sur les traces de Marcel Gotlib* (Dargaud, 1992).

L'ouvrage sur Goossens, dont nous n'avons pu nous faire communiquer le manuscrit, devrait être très abondamment illustré, notamment par nombre de dessins inédits.

ci-dessous
Goossens réalisant une dalle pour le parvis du Musée de la bande dessinée au printemps 1997.

Photos Caroline Janvier © CNBDI

Muñoz et Sampayo

Dominique Hérody

Alack Sinner : rencontres et souvenirs

© 1998 Muñoz & Sampayo

Relier toutes les données biographiques relatives à un personnage imaginaire peut sembler une entreprise paradoxale. Sauf peut-être quand il s'agit d'Alack Sinner, dont la vie nous a été contée par Carlos Sampayo et José Muñoz tout au long de quelque 600 pages, échelonnées sur 18 ans. Derrière l'histoire de sa vie se laisse aussi appréhender, en filigrane, l'évolution du personnage dans l'esprit de ses créateurs.

« Nous sommes trois à la table de travail, Alack, Carlos et moi.[1] »
José Muñoz

« Aucun personnage véritable n'est un simulacre créé par les mots : les personnages véritables sont faits de sang, d'illusions, d'espérance et d'aspirations véritables, et semblent obscurément servir à ce que nous puissions tous, au milieu de notre vie confuse, trouver un sens à l'existence ou du moins l'entrevoir de loin.»
Ernesto Sabato, *L'Ange des ténèbres* (éd. du Seuil)

Sa vie quotidienne, ses rencontres, les souvenirs qui le hantent ou ceux qu'il poursuit désespérément, tous ces éléments s'imbriquent pour construire la biographie d'Alack Sinner, un personnage qui acquiert, par là-même, une vraisemblance et une familiarité qui lui donnent un statut hors du seul domaine de la fiction.

Tout porte à croire que l'histoire intitulée *La Fin d'un voyage*(1992)[2] sera bien, en effet, la fin de celui que nous avons accompli en compagnie d'Alack Sinner, le dernier épisode de sa vie que raconteront ses auteurs avant que nous le perdions de vue.

Ce parcours s'achève par de bouleversantes retrouvailles avec Sophie Milasewicz — cela ressemble à un rendez-vous — seize ans après leur première rencontre, contée dans *Scintille, scintille* (1976).

© 1998 Muñoz & Sampayo

Le premier profil d'Alack Sinner

Un long et éprouvant voyage en bus a conduit Alack à Paradise Creek (!). Un voyage d'une durée symbolique de plusieurs années, car on peut imaginer que les trois épisodes qui précèdent — *Nord Américain* (1989), *Pour quelques dessins...*(1990) et *Otages* (1991) —, dont le trait commun [3] est qu'Alack se retrouve dans un bus sans but avoué (mais *La Fin d'un voyage* révèlera ce but *in fine*) ont pour objet, outre de conter leur propre histoire, de suspendre l'action en donnant au temps une durée matérielle. Une enquête invisible (nous ne saurons rien des indices) conduite par cet ex-détective [4] — qui, malgré son peu de foi en cet exercice, s'y montrait très efficace — lui aura permis de repérer Sophie dans un décor vide et horizontal, à l'extrême opposé de celui de leur scène de prédilection, New York. Cette conclusion paraît empreinte de sérénité, après une vie où les blessures, tant physiques (combien de tabassages a-t-il subi ?) que morales, ne l'ont pas épargné.

Sophie et Alack ne se sont pas vus depuis l'épisode *Il Bar* (1985), chez Joe donc ; alors qu'à 33 ans elle se croyait condamnée, elle se découvre enceinte. Alack lui avoue — déjà et encore — l'avoir cherchée et lui demande qui est le père : « Pas toi » lui répond-elle sèchement ; et lui, pensant à sa récente paternité, à la fille d'Enfer, l'autre « amour de sa vie », se dit : « Je ne vois pas pourquoi je serais le père de tous les enfants qui naissent. » Sept ans plus tard, dans le bus, accablé de chaleur, ne rêve-t-il pas à Sophie et Enfer, à cet écartèlement amoureux qui le hante et, pendant la dernière étape, juste avant d'arriver à bon port, à Sophie enceinte, dans un délire autour de la fécondité ?

Ils sont d'abord inquiets au moment de se revoir :

— *Me reconnaîtra-t-elle ?*

— *Est-ce que j'ai beaucoup changé ?*

Puis, muets d'émotion (elle ne se souvient pas de sa voix), ils pensent :

— *Elle est pareille, pareille mais encore mieux.*

— *Il est pas pareil mais il est le même.*

Sophie présente Alack à un policier suspicieux comme « son ami de toujours ». Était-il « le même » avant ce « toujours », avant qu'elle le connût, quand il n'était qu'un personnage débutant, encore mal dégrossi, apparaissant à la première page de *L'Affaire Webster* (1974) où on le découvrait, salement abîmé, entre deux flics, dont son ami Nick Martinez ? Maintenant que nous connaissons son parcours, cette ouverture ne nous surprend pas. Son identité et sa fonction sont déclinés dans la foulée : "ALACK SINNER DÉTECTIVE PRIVÉ", ainsi que sa position en porte-à-faux vis-à-vis de la police, incarnée par son chef Demetrius. Le portrait d'Alack Sinner qu'ébauchent Muñoz et Sampayo est celui d'une forte tête à la langue bien pendue, aux réparties ironiques voire sarcastiques — une tête à claques, en somme, pour l'institution. Les premiers dessins le représentent à l'avenant, avec profil volontaire, nuque raide et solide menton — sous l'influence des héros américains à la Milton Caniff — que dément une face plus tourmentée, les ecchymoses amplifiant ce contraste [5]. Son nom, Sinner, voit son sens de « pécheur » souligné dès la troisième page quand un client, Calvin (*sic*), le choisit pour cette qualité.

Cette entrée en scène d'Alack, de plain-pied, est celle d'un personnage saisi au cours de sa vie — la somme des souvenirs évoqués ultérieurement le soulignera. Il a ses habitudes, dont celle de faire un petit tour au Bar à Joe (dès la deuxième page !), et nous prendrons l'habitude de l'y voir. Alack fume beaucoup, boit de la bière tiède mais pas seulement, parfois en quantité, et il aime le café italien, qu'il fera toujours avec la même cafetière. Nous saurons qu'il cuisine délicieusement grâce aux compliments de Loretta Parker, sa première relation amoureuse connue, à qui il confessera qu'il vit seul depuis longtemps [6]. On devine alors que sa vie sentimentale est et sera compliquée.

Si ces éléments le définissent déjà, suffisent-ils à le distinguer de tant d'autres personnages ? Disons que les pistes sont ouvertes, ce n'est pas encore vraiment lui mais l'esquisse est forte et prometteuse. Que savions-nous de Corto Maltese à l'époque où nous le découvrions les bras en croix sur son radeau, sinon qu'il connaissait déjà trop bien Raspoutine ?

Le deuxième épisode, *Fillmore*, montre un Alack Sinner dont le visage, de face et de profil, évolue, s'arrondit, le menton s'adoucissant mais la nuque restant raide. C'est le détective un tantinet frimeur, pas avare de bons mots, qui tient la scène, comme s'il se donnait une contenance en imitant les livres et films de polar, comme s'il se forçait dans un rôle de vrai professionnel pas vraiment taillé pour lui [7]. Mais peut-être est-ce là un point de vue anachronique d'un lecteur sachant le fin mot de l'histoire ? Alack insiste sur le côté viril inséparable de la fonction — dont il n'est pas

© Ed Castleman

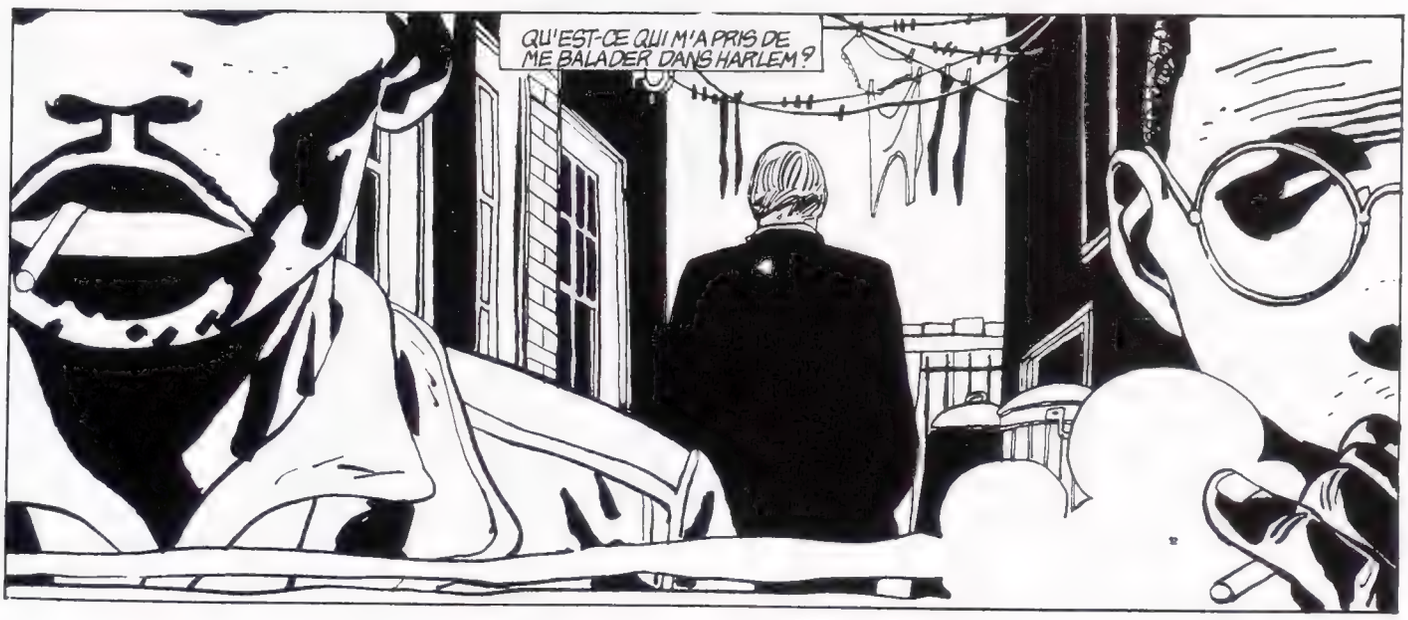
Loretta Parker dans L'Affaire Webster

© Éd. Casterman

dupe [8] — avec le cliché inévitable d'une cliente lui tombant dans les bras. Introduisant *Viet Blues* aux lecteurs de "Charlie mensuel", Wolinski écrivait : « Les histoires de détectives privés c'était bien à l'époque de Raymond Chandler. Ils pouvaient, peut-être, se permettre d'être romantiques, désabusés, alcooliques et cyniquement tendres. À notre époque je ne sais plus. C'est vaguement démodé. » Les auteurs useraient donc d'une « couverture » littéraire assez courue : se couler dans un genre, faire mine d'en respecter les codes, pour rendre remarquable et unique ce qui détonne, ce qui survit au lieu commun.

Avec *Viet Blues*, le troisième épisode, plus développé (38 pages), ils vont révéler leur véritable souci : plonger Alack Sinner dans son temps, lui offrir un « paysage intérieur », en l'impliquant dans les turbulences politiques, sociales et raciales. En ouverture, il est dit qu'Alack, « las de (son) train-train solitaire », prend l'initiative d'aller se promener à Harlem. La solitude d'Alack Sinner est le trait de caractère majeur souligné d'emblée. On apprendra qu'il ne peut s'en détacher — ses relations amoureuses en souffrent : elle est en lui, ambiguë, consubstantielle, comme nécessaire mais aussi invalidante. Alack n'est pas non plus l'archétype du héros solitaire (de western, par exemple). Son visage désormais lui correspond mieux, il ressemble à ce qu'il deviendra, sa tenue vestimentaire est plus souple, il est l'Alack Sinner véritable, familier, envisagé — rêvé — par ses créateurs. Ne dit-il pas qu'il sait, avec de plus en plus de difficultés, se composer un visage de professionnel à l'usage des clients, exprimant « Tout-va-à-la-perfection », et qu'en tant que détective « (il) devrai(t) cesser de penser »... Bientôt, le modèle étant au point, vivant, Muñoz pourra varier sur ce thème, nous donnant à découvrir, dans chaque dessin, une proposition de plus, des subtilités encore inconnues, revendiquant ainsi l'impossibilité de jamais cerner complètement un être — une doctrine qu'il applique à tous ses personnages, même les plus modestes.

On ne vient pas chercher Alack Sinner dans *Viet Blues*, il intervient dans une histoire de « négros » qui « ne (le) regarde pas ». Victime de ses réflexes professionnels et surtout de sa pitié, « il l'aura bien cherché ». Sans chercher non plus, il découvre le plaisir du jazz [9], il croit que cette musique, qui le trouble, lui plaît, même sans la comprendre. Alack a le complexe des personnes peu cultivées ou de peu d'instruction qui pensent qu'il faut des compétences certifiées pour apprécier une œuvre et donner son avis. Son amitié avec le pianiste John Smith III est un sésame précieux pour cet univers mal connu, et surtout le confronte à la question des rapports noirs/blancs, Alack étant souvent vu ironiquement comme un « bon blanc ». Elle



© Éd. Casterman

nous donnera aussi une clef de son comportement quand il mettra en parallèle la guerre du Viêt-nam (qui vient juste de s'achever, pour les Américains, en 1973), et ses atrocités contées par John, avec SA guerre à lui, celle de Corée (1950-1953), vécue alors qu'il n'était encore qu'un adolescent (Muñoz lui dessine un visage encore enfantin) : « Je pensai que j'avais été un "héros" moi aussi. Et je pensai aussi que la seule chose qui avait un sens pendant cette guerre, ç'avait été de sauver mon ami Nick. »

Voilà dévoilé le lien organique qui l'unit à ce personnage si différent, Nick Martinez, avec lequel il se chamaille — on les verra même, dans *Rencontres*, se battre pour s'expliquer, tant ils ne se comprennent pas — comme deux gamins qui se fréquenteraient depuis le jardin d'enfants. Martinez[10], qui n'est pas un Wasp[11] mais un fils de Mexicain, n'a rien d'un idéaliste. Il est pragmatique plutôt que soumis, pas toujours très fin mais il veut le bien d'Alack, contre lui souvent. Ils sont amis pour la vie, malgré la houle, et cette fidélité constitue un pilier de la morale d'Alack. Nous le voyons aussi dans l'amitié, spontanée et anticonformiste, qui le lie à John, avec tous les malentendus et *a priori* idéologiques qui devraient l'intoxiquer ; ne rêve-t-il pas que, revêtu de l'uniforme — son ancien uniforme — il tue son nouvel ami confronté à la dépendance à l'héroïne ? « Je suis un sceptique, je n'ai aucun espoir. Je crois seulement à l'amitié », conclut-il à la dernière page de *Viet Blues*.

Dans ce portrait d'Alack Sinner qui se dessine petit à petit, il n'est encore rien dit de sa famille : une anecdote mineure, le don d'une télé, au détour d'une phrase dans un récitatif, révèle l'existence d'une sœur non encore nommée. D'une façon aussi discrète, quand Loretta lui propose le mariage, il est fait allusion à la dernière fois qu'on le lui avait demandé, il avait accepté et avait « mal fait » ; on devine une profonde blessure… Quand on le suit à la salle de boxe de l'*oncle* Will, on comprend qu'il revient sur ses pas, et on peut émettre l'hypothèse que ce lieu fut pour lui plus qu'une salle de jeu, que la pratique de cette discipline fut d'importance, qu'elle représenta son éducation dans une famille de substitution.

À ce moment, sa vie de personnage connaît un infléchissement : il devient un être social. Comme il le dira à John Smith III, Alack a des ennemis dans cette société et ne croit pas à la Loi. Il réagit plus en rebelle spontané et indigné qu'en militant

NOUS AVONS CHERCHÉ DANS LE BOTTIN ET DÉCOUVERT QUE VOUS PORTIEZ LES MÊMES NOM ET PRÉNOM QUE NOTRE PERSONNAGE. CURIEUX ... NON?
BZZZZ...
© Éd. Casterman

informé. C'est le moment choisi par Muñoz et Sampayo pour se livrer à une malicieuse enquête sociologique sur le terrain en surgissant physiquement dans sa vie. Les auteurs se transforment en personnages de bande dessinée, c'est-à-dire de fiction, et par ce stratagème paradoxal ils confèrent à Alack le statut de personnage réel. Ce récit mis en abîme est explicitement et ironiquement intitulé *La Vie n'est pas une bande dessinée, baby…* (1976), titre qui reprend une flèche décochée par Alack à l'encontre de ses créateurs ! Rappelons la phrase de Muñoz mise en exergue plus haut : « Nous sommes trois à la table de travail, Alack, Carlos et moi », et ajoutons que c'est parfois la bataille, entre scénariste et dessinateur mais aussi avec leur créature.

Cette intrusion, pleine d'autodérision, chez cet Alack Sinner de la vie réelle — qui, coïncidence, porte le même nom que leur personnage ! —, survient comme s'il fallait faire le point de ses connaissances, peut-être pour affronter une période de doute et se ressourcer. Ils sont donc à New York pour écrire et dessiner en direct, sur le motif, car ils sont, disent-ils, en retard sur les délais. Ils voudraient nous dire que les épisodes précédents étaient juste issus de leur imagination — nourrie de leur culture et de leur sensibilité — mais que le vrai Alack Sinner devait dépasser ce seuil. Le « modèle » qu'ils rencontrent les comblera. Après cet épisode, Muñoz et Sampayo continueront à rôder autour de leur personnage, à jouer à cache-cache, souvent en simples figurants, ou dans leur propres rôles mais comme simples témoins (on verra ainsi, dans *Rencontres*, Muñoz dessiner à vue une action, « en direct » !).

Ce n'est pas la sympathie qui prime d'emblée : Alack se méfie de ces types qui le prennent pour Philip Marlowe. Les Muñoz et Sampayo de papier sont suspicieux, comme s'ils redoutaient de reconnaître un personnage médiocre en Alack, le « vrai » ; une conversation avec lui nous éclaire :

— Alack : *Votre détective, le Sinner de la BD, a-t-il la même chance que moi ?*

— Sampayo : *Plus ou moins. Parfois nous nous arrangeons pour qu'il s'en tire bien. Généralement, nous évitons de le faire collaborer avec la police.*

— Muñoz : *Sonamos* (nous rêvons).

— Alack (indigné) : *Je ne COLLABORE pas.*

Mais l'amitié s'installera entre Alack et ses « deux secrétaires ». Il est alors en butte, une nouvelle fois, au chef de la police Demetrius, dont l'attitude oscille entre mépris et paternalisme condescendant. Demetrius pense que si Alack — qui a été policier lui aussi — est détective (et devrait donc se contenter de s'occuper des maris cocus), c'est par incapacité de faire autre chose. Alack lui oppose son ironie provocatrice, mais Demetrius met le doigt là où ça fait mal puisqu'il est suffisamment lucide pour en souffrir. Ce manque d'originalité ne serait-il pas aussi un reproche « littéraire » que s'adressent les auteurs ?

Au terme de cet épisode, tous, le personnage et ses créateurs, devraient se sentir

mieux dans leurs rôles. Muñoz et Sampayo, s'autoparodiant avec délice — s'autocritiquant ? — en intellectuels révolutionnaires latino-américains, profèrent un discours idéologique anti-américain très prononcé, dans lequel ils ne craignent pas d'englober les « deux Sinner », qui se défendent en ces termes : « Mes amis, je sais comment les choses se passent, et en effet je ne fais pas grand-chose pour lutter contre, mais pardonnez-moi tout cela, du moins en tant que personnage. J'aime vivre dans l'imagination des autres : les responsabilités y sont moins lourdes. »

Curieusement l'épisode suivant, *Lui, dont la bonté est infinie* (1976) est un épisode de genre — ce sera le dernier —, où le pécheur Sinner se retrouve dans un temple, tout en se défendant, face à la tartufferie des puritains, d'y être par vocation. Il n'y a pas de dieu dans la vie d'Alack, et s'il y en avait un ils ne seraient pas toujours d'accord ! Cette histoire, sans relief particulier, comme en attente, met d'autant mieux en valeur l'entrée magistrale, dans *Scintille, scintille...*, de Sophie. Dès sa première apparition, vêtue de ses seules taches de rousseur sous un long manteau noir, on pressent chez ce phénomène cette rareté qui détermine les stars. Jusqu'à *La Fin d'un voyage*, nous l'avons vu, nous suivrons cette étoile à éclipse en compagnie d'Alack Sinner, leurs destins étant de ces parallèles qui se croisent et parfois se rejoignent !

Sophie Milasewicz est un personnage romanesque de force comparable à Alack Sinner [12]. (Elle vivra d'ailleurs deux aventures sans lui, *Sophie Comics* — où sa fiche d'identité révèle qu'elle est juive polonaise — et *Sophie Going South.*) Leur « mariage » est de ces trouvailles — inévitables, pense-t-on *a posteriori* — qui donnent une couleur nouvelle à une œuvre, apportant plus de profondeur dans les sentiments exprimés et, sans doute, de plus grandes possibilités d'identification pour le lecteur — et la lectrice.

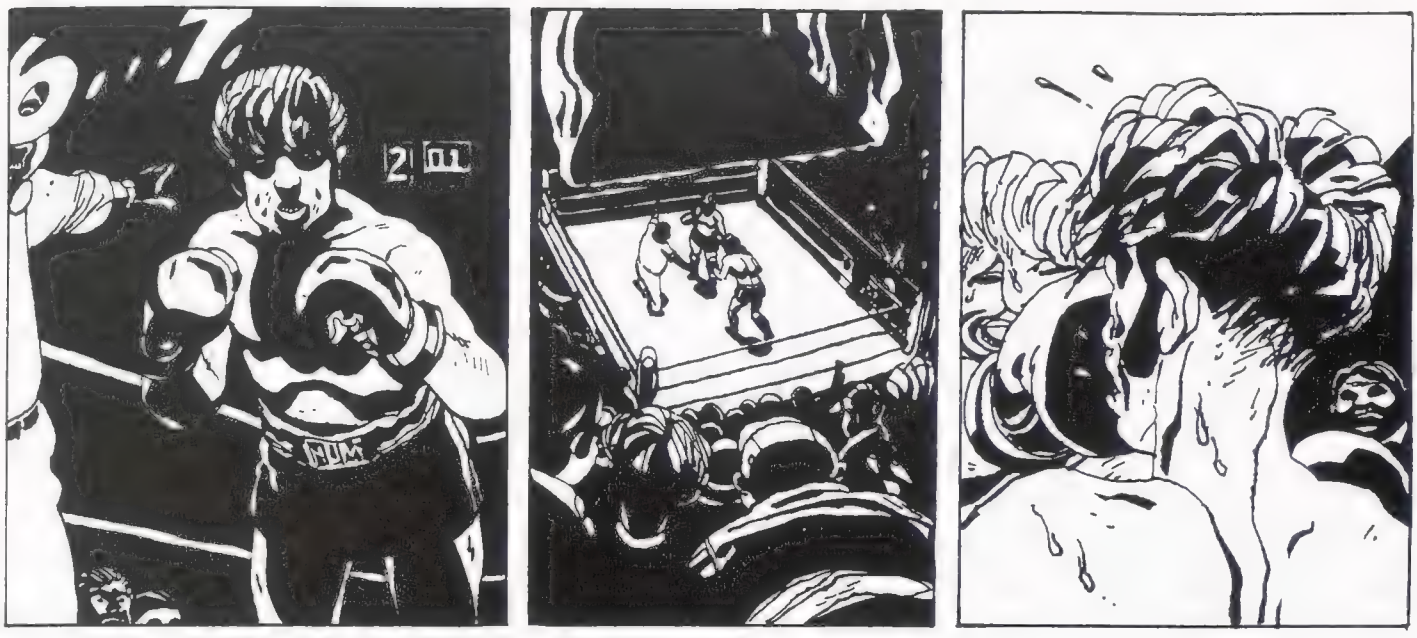
Sophie se présente comme une extrémiste — sa pyromanie en fait foi —, une espèce de funambule, spontanée, naïve, provocatrice, une « anarchiste d'une bonne foi désarmante » selon ses auteurs [13], une « fille chouette et généreuse » selon Alack. Elle avait imaginé Sinner puritain, comme le suggère son nom « fantastique » (c'est son mot), mais remarque sans déplaisir qu'il n'est pas un Héros, qu'il « souffre comme n'importe qui ». Nous voyons exposé là, par la voix de Sophie, le dessein même de Muñoz et Sampayo. Quand elle met Alack à l'épreuve, il surmonte « la terrible épreuve de la nudité » en jouant les professionnels blasés — même si elle le trouvera « un peu snob comme flic » : mais c'est surtout l'homme probe, respectueux, anti-macho [14] — mais non sans désir — qui se présente à Sophie. Elle lui dira en partant, après avoir fait l'amour : « Adieu, mon amour. Dommage que ce monde doive disparaître. Et nous avec [15]». « Je ne pense pas que ce monde ait besoin de nous pour s'effondrer », lui répondra Alack. Cette opinion, sans doute plus mûre (celle des auteurs ?) marquera Sophie car, plus tard, apercevant Alack dans un parc et ne l'interpellant pas, elle déclarera : « Pendant un moment, je pensais que je pouvais faire quelque chose de super-efficace pour remuer cette montagne de merde [16], ce monde, comme on dit... Ce type a failli tout gâcher. Il m'a volé ma foutue naïveté... Je l'ai aimé comme personne...»

Alack Sinner ne sort pas indemne de cette confrontation qui le renvoie à lui-même plus violemment que jamais. Il ne supporte plus du tout sa situation vis-à-vis de la loi, aux yeux de laquelle il n'a pas le droit de considérer légitime un acte illégal ; or, ne vient-il pas de laisser filer Sophie, la pyromane, car décidément il n'est pas un flic ! L'histoire suivante, *Constancio et Manolo* (1977), est encore une enquête, mais c'est le citoyen Sinner, le voisin, l'ami de Manolo le boxeur — « un nouvel ami (...), chose qui n'arrive pas tous les jours » *dixit* Alack — qui intervient. Après avoir assisté à un vol dans un supermarché, commis par la mère de Manolo, il avoue qu'il volerait bien, lui aussi, ce qui l'amène à ces réflexions : « La loi m'a donné une licence, ce qui implique que je dois la respecter, que je suis son esclave, que je dois collaborer avec la soi-disant justice, même si je pense que dans la majorité des cas elle n'a de justice que le nom. » Ce manifeste est exposé en regard de l'évocation du franquisme ; en effet, l'action se situe en 1975, Franco n'en finit pas d'agoniser et les blessures de la guerre d'Espagne ne cicatrisent pas. La forme des récits s'harmonisera avec cette prise de conscience. En accablant Alack de doutes sur sa vocation de détective, Muñoz et Sampayo abandonnent aussi le style des séries policières pour s'orienter davantage vers la « Comédie humaine » — ce qui n'est pas antinomique avec une ambiance de roman noir.

Nous avons vu qu'Alack Sinner n'est pas politique par choix, il n'en a pas les compétences, mais il agit politiquement, portant en lui de profonds sentiments de révolte. Outre ce contexte politique fort — l'Histoire comme mémoire vive —, cet épisode comporte des notations complémentaires sur le caractère d'Alack, sur ses contradictions. Ainsi sa passion pour la boxe le conduit-elle chaque semaine au

© Ed. Casterman

Alack et Sophie dans Scintille, scintille.



© Ed. Casterman

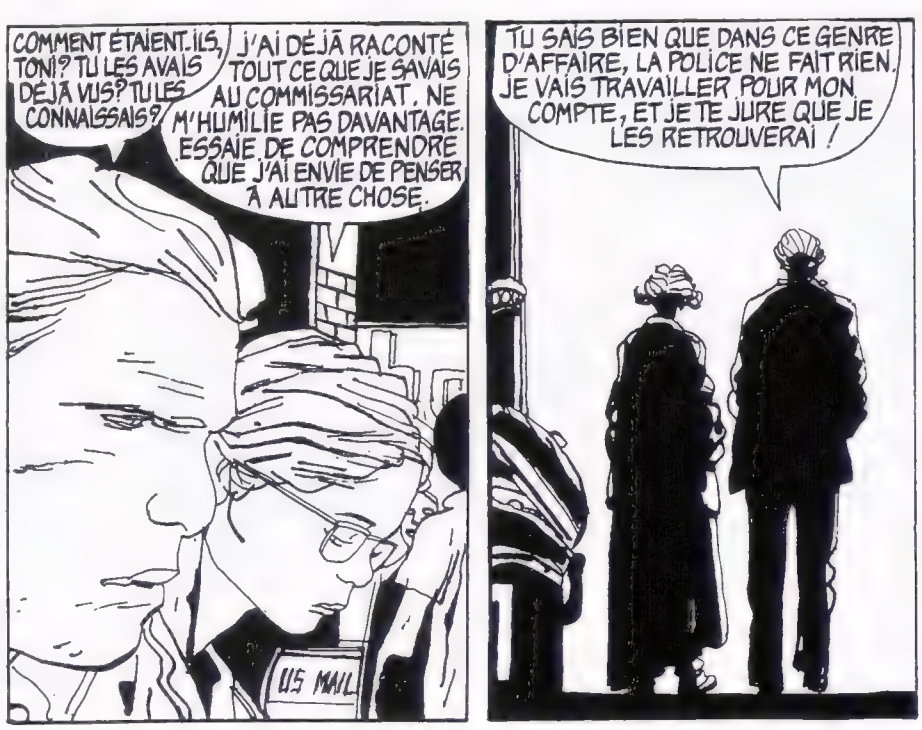
Madison Square Garden, où il mise sur les combats, paris qui sont évidemment réglés par la mafia. S'il est un héros positif, il n'est ni monolithique ni parfait, il est souvent banal : s'il connaît, contrairement à Manolo qui y est né, le *Guernica* de Picasso — que cite Muñoz dans ses dessins —, l'Espagne lui évoque d'abord les vacances de sa sœur « qui vit en Angleterre ». Cette simple évocation de Toni, maintes fois répétée, sera dépassée dans *Conversation avec Joe*[17], où des éléments biographiques essentiels sont pour la première fois révélés autrement que par des allusions.

Alack, « juste un peu bourré », y raconte à Joe un épisode crucial de sa vie : pourquoi il a « quitté les flics ». Ce soir-là, en proie au blues (sur le juke box il met un air, qui deviendra un leitmotiv, *Cheryl Blues* de Charlie Parker — on peut penser que c'est John Smith III qui le lui a fait découvrir), il se souvient d'une confidence faite à Nick : « Je suis né dans cette ville, dans un quartier pauvre, d'une famille bizarre. Un père disparu, une mère qui tapinait. Quand j'étais gosse, elle travaillait dans la chambre même où ma sœur et moi dormions... » Il y aurait là tous les ingrédients du misérabilisme si nous ne savions pas, grâce à la connaissance déjà acquise du personnage, qu'il ne raconte pas cela pour se faire plaindre — ni les auteurs pour faire pleurer Margot.

À l'époque des faits racontés, au tout début des années 60, Alack partageait un appartement londonien avec Toni, sa cadette de cinq ou six ans, qui lui ressemble étonnamment, et dont le viol bouleversera leurs vies. Sa présence en Angleterre n'est-elle pas un exil[18] ? Alack quittera la police, excédé et broyé par ses propres contradictions : ne veut-il pas se faire justice alors qu'il s'oppose aux méthodes expéditives et à la dérive fascisante de ses collègues, Rademaker et O'Neil, qui agissent comme les "Escadrons de la Mort" sévissant en Amérique latine ; or ce sont eux qui se chargeront, à leur manière, des coupables du viol, « lavant » un honneur familial qu'Alack n'aurait pas su défendre. Ce traumatisme pèsera longtemps, avant que cette histoire ne connaisse son épilogue dans *Rencontres*, où Alack tue Rademaker.

Nick Martinez, son seul ami en ces lieux, lui obtiendra une licence de détective ; cette indépendance relative (nous l'avons vu) lui permettra de « se regarder dans la glace ». À peine savons-nous pourquoi Alack est devenu détective que le voilà, dans l'épisode suivant, *Città Oscura* (1977, un an après le *Taxi Driver* de Scorcese), chauffeur de taxi : « Non, dit-il, je conduis un taxi. » La nuance est fidèle à son caractère, d'ailleurs jamais il ne branche son compteur ! Comment s'étonner de cette solution de survie, vue l'impasse morale dans laquelle il était coincé. Il n'a pas fait renouveler sa licence ; Nick lui dit ingénument qu'elle l'attend dans le bureau de Demetrius, et pense à part soi que « décidément (il) ne comprendr(a) jamais ce type ! ».

Alack est désormais un homme plus


COMMENT ÉTAIENT-ILS, TONI? TU LES AVAIS DÉJÀ VUS? TU LES CONNAISSAIS?
J'AI DÉJÀ RACONTÉ TOUT CE QUE JE SAVAIS AU COMMISSARIAT. NE M'HUMILIE PAS DAVANTAGE. ESSAIE DE COMPRENDRE QUE J'AI ENVIE DE PENSER À AUTRE CHOSE.
US MAIL
TU SAIS BIEN QUE DANS CE GENRE D'AFFAIRE, LA POLICE NE FAIT RIEN. JE VAIS TRAVAILLER POUR MON COMPTE, ET JE TE JURE QUE JE LES RETROUVERAI !

© Ed. Casterman

curieux de comprendre, il s'en estime plus capable : « Oui, maintenant je lis souvent le journal ». Ce taxi est un autre moyen de poursuivre l'exploration de sa ville (« plus elle devient violente, plus je l'aime »), cette "Città Oscura" où il va au devant des autres qui lui racontent leur histoire. Il n'aime rien tant que ça, car il sait écouter — « on (le) payait pour ça » — au risque d'aller au devant des ennuis. Ceux-ci surviennent avec Jorge, poursuivi parce qu'il sèmerait la révolution sur les docks pour une histoire de cantine ; ce type décidé (que l'on retrouvera dans *Nicaragua*) l'agace, il l'oblige, lui Sinner, comme si cela se voyait sur sa tête, à jouer le bon samaritain qu'il ne peut s'empêcher d'être. Il sait qu'il est des leurs et que plus d'une fois, « (il) avai(t) été, (lui) aussi, un type comme ça... »

« Je sentis que quelqu'un me regardait. Ce n'était pas une illusion. On me regardait. »

L'entrée en scène d'Enfer, chez Joe, est aussi prodigieuse que celle de Sophie (moins d'un an auparavant !), aussi instantanée, prometteuse, définitive. Un gros plan du visage d'Enfer suffit à Muñoz — c'est un de ces immenses talents — pour imposer cette évidence[19]. Son premier mot est *non* : « Non, s'il te plaît, ne remets pas encore le même disque, personne ne peut s'empêcher de le remettre... » Puis, sitôt après les présentations (« Je m'appelle Enfer... ça a un sens en français... — Moi, je m'appelle Sinner... ce n'est pas une blague »), sa première question sera : « Tu m'aimes ? ». L'air faussement détaché, Alack répond par une pirouette : comment ne l'aimerait-on pas, puisqu' « aujourd'hui c'est (son) anniversaire » !

Viet Blues nous avait déjà appris qu'en matière raciale, Alack n'observe aucune différence, revendiquant cette attitude dans l'amitié et ici-même dans l'amour : « — *Les noirs ne te dégoûtent-ils pas ?* lui demande Enfer.

— *Non.*

— *Les gens disent qu'on n'a pas la même odeur.*

— *Dans ce cas les blancs aussi...* »

Incrédule, toujours réservé quant à la validité de ses sentiments, il s'avoue tout de même qu'elle lui plaît. Un peu plus tard il répondra qu'«(il) croi(t) que oui » — qu'il l'aime —, « qu'(il) n'en sai(t) rien », bien qu'il se sente « plus heureux que d'habitude ». Il s'aperçoit que, pour la première fois de sa vie, il a peur, « peur de (s)'entendre dire oui ». Enfer, elle, lui dit sans détour l'aimer. Elle accepte que ce « drôle de mec » ait simplement besoin d'elle. Elle a l'impression, entrevoyant une partie du mystère, qu'Alack « attend que quelqu'un vienne (les) interrompre ». Qui est ce quelqu'un ? Peut-être quelque chose : la « nostalgie de la solitude », comme il dit, ce qui recouperait le mot de la fin, bouleversante, de ce récit, mot qui serait une des clefs de sa destinée :

«— *J'ai du plaisir à être avec toi... lui dit Enfer, et je t'aime... mais nous ne nous verrons plus...*

— *Et pourquoi ?*

— *Ta tristesse...*

— *...Ma tristesse* », se répète-t-il.

Faut-il s'étonner, après une telle conclusion, après neuf épisodes et moins de trois ans d'existence, que l'heure soit déjà au bilan ? Bilan pour Alack, pour qui « tout va si vite aujourd'hui » et dont les deux derniers récits de ce cycle inaugural s'intituleront *Souvenirs*, mais bilan aussi pour Muñoz et Sampayo : « Vous vous souvenez de la façon dont se termine *Souvenirs*, quand Alack tue les poissons[20] en les jetant dans la cuvette des WC. C'est une rupture totale avec son passé. Pour lui, c'est un moment de crise, une crise qui nous touchait aussi, de très près. Nous l'avons laissé tomber en attendant que la situation "se refroidisse" et nous nous sommes mis à raconter l'histoire d'une femme, Sophie.[21] »

© Fd. Cavemann

Quand, sur un coup de tête, Alack achète des poissons d'aquarium, il se dit qu'il a de la chance, vu qu'il vit seul, que personne ne lui posera de questions gênantes. Il est chez lui, avec ses habitudes, et les souvenirs l'assaillent, révélant au lecteur — ou précisant — des épisodes marquants de sa vie. Alack est un jeune homme, il est en compagnie de sa sœur Toni dans la

© Fd. Cavemann

maison maternelle. Leur situation semble s'être améliorée. La mère est absente, et c'est à Alack, qui n'a « aucune expérience en la matière », que revient le soin de répondre aux questions de Toni alors que son premier sang coule : « Maman te l'a déjà expliqué. Ce sont les règles, ça arrive à toutes les femmes. » Nous pouvons rapprocher ce précieux souvenir de celui, épouvantable, du viol de sa jeune sœur peu d'années après. Nous sommes là en mars 1955, donc peu de temps avant qu'il n'épouse Gloria à Boston. Nick fut probablement son garçon d'honneur, lui à qui, deux ans auparavant en Corée, Alack avait montré la photo de sa marraine de guerre. Ce mariage a été conclu par correspondance grâce aux « Amis des combattants ». Cette amère plongée dans le passé, comme un cauchemar, survient quand il la rencontre par hasard dans la rue, en allant acheter à manger aux poissons !

© Éd. Casterman

L'ombre d'Alack Sinner planera pendant son absence du devant de la scène et il sera parfois question de lui ; sa femme de ménage confiera à Sophie : « Voilà un mois qu'il ne vient plus, je nettoie son bureau... C'est un homme bon et aimable, quel dommage que tu ne l'aies pas connu, petite.» Il n'est jamais chez Joe pendant les cinq récits du premier recueil du *Bar à Joe* (1979-1981) [22]. N'y va-t-il plus, ou n'est-ce plus aux mêmes heures que Muñoz et Sampayo ?

La réponse est dans *Rencontres* (1981-1982), quand il va déjeuner avec Joe... « comme autrefois ». Alack n'y est, en effet, pas retourné depuis son aventure avec Enfer ; il revient avec elle. « Ça fait un bout de temps », remarque Joe. Dans ce puissant récit à étapes de plus de cent pages, Muñoz et Sampayo vont reconstituer leur personnage, qu'on a quitté complètement déboussolé il y a quatre ans, en l'envoyant, selon les termes de l'autostoppeur manchot, « à la recherche de lui-même » dans un règlement de comptes général. Le récit est à nouveau à la première personne, mais cette fois c'est une enquête sur lui-même qui est proposée : Alack Sinner recherche les témoins de sa vie.

Rencontres sera donc un carrefour de « rendez-vous imprévus » mais surtout pas imprévisibles (sauf la rencontre avec Frank Sinatra !), et débute par l'annonce de l'assassinat de John Lennon, à New York, le 9 décembre 1980. Ce jour-là, pour la première fois (à notre connaissance), Alack quitte cette ville pour aller dans le Maine, où son père tient un motel ; il a pris la décision d'aller le voir après avoir noté — maintenant qu'il peut se regarder dans la glace — qu'il lui ressemble de plus en plus, peut-être pour que cette impression soit démentie. (Dans *Conversation avec Joe*, on était resté sur un évasif « père disparu »). En tout cas, le portrait physique dessiné par Muñoz est tout à fait à l'opposé. Après ces quelques années d'absence, on peut remarquer que la recherche d'Alack par lui-même se conjugue avec celle de Muñoz, pour qui c'est un nouveau départ ; il doit aussi le retrouver sous sa plume, le reconnaître. Il a dû changer en quatre ans, et son visage doit le dire. On note des hésitations, voire un manque de souplesse dans les premiers plans, un rien figés, puis le portrait du « nouvel Alack » se précise en s'élargissant : Muñoz, plus que jamais, dessine un personnage expressif — sans qu'il surjoue bien sûr —, qui ira jusqu'à sourire et même rire, ce dont il est peu coutumier. Muñoz s'accordera désormais beaucoup plus de liberté dans la représentation.

Ce père qui apparaît sous un jour peu aimable et si peu paternel, demande des nouvelles de Toni (les liens sont probablement rompus), puis annonce à Alack que sa mère est morte. « Je le savais. Tu croyais que je l'ignorais ? lui répond Alack. Je l'ai appris un peu plus tard... »

Le père et le fils n'ont pas grand-chose à se dire — ils n'ont jamais dû se parler — mais Alack est venu pour poser une question qui le taraude depuis longtemps :
« — *Comment est-ce que j'étais, moi, avant la Corée, avant MA guerre ?*
— *Tu étais comme à présent.* »

Il n'y a rien à attendre des réponses du père, sinon qu'il aurait voulu qu'Alack étudiât. Cette visite, âpre et douloureuse, pourrait être qualifiée d'inutile — que sait-il de plus ? — mais on sent bien qu'elle était indispensable pour qu'il solde ses problèmes de fils. Au cœur de *Rencontres*, il y a la métamorphose d'Alack Sinner. Celle-ci se jouera sur un simple coup de téléphone, quand il finit par appeler Enfer et, comme le titre du chapitre (*Invest in Love*) l'indique, par investir dans l'amour, et délaisser sa tristesse : « J'avais besoin de me retrouver, une fois de plus... de me choisir comme protagoniste de ma vie (...). Je m'étais mis à penser à elle ; son nom surgit tout seul, s'imposa, gomma tout le reste. » Il se résout enfin à lui avouer ce qu'il n'avait jamais su lui dire, « la force inimaginable de (son) amour », et apprend en retour qu'il est le père de Cheryl, une petite fille de quatre ans. Le style ne bascule pas pour autant du roman noir au roman rose, mais les soucis d'Alack sont désormais d'un autre ordre. Il doit maintenant conquérir sa fille, dont il a peur et qui commencera par le refuser [23]. Elle finira par l'accepter, par le réclamer, même si elle poursuivra son chantage affectif dans l'épisode suivant, *Nicaragua* (dont l'action est située deux ans plus tard).

Mais, au cours de cette même période, les événements se bousculent. Muñoz et Sampayo nous décrivent Alack Sinner au cœur d'une tempête qu'il se doit de traverser. Son ami Nick, bien malgré lui — ne lui doit-il pas la vie, ne se sent-il pas endetté à jamais ? —, lui portera un coup terrible en le mettant en présence de Rademaker, qu'il sera amené à tuer. Après un court séjour en prison, Alack sera acquitté, la légitime défense acquise, pour ce meurtre commis juste après avoir appris sa paternité. À peine une épreuve est-elle surmontée qu'une autre survient, à l'image de l'Hydre de Lerne. Voilà que sa santé chancelle, juste quand il n'y pensait plus, comme s'il la négligeait bien que la sachant précaire, minée, dira-t-il, par ses vieilles habitudes de « grand buveur ». Cela se limitera à une chaude alerte (gastrite, excès de cholesterol, etc.) et un régime à observer qu'il s'empressera d'oublier. *Rencontres* ne pouvait s'achever sans le retour de Sophie ; c'était en quelque sorte « écrit ». C'est donc à elle qu'Alack va parler de lui, confier « des choses qu'(il) n'avai(t) jamais racontées à personne ».

Ils feront l'amour « avec une sensation familière, sans passion », dira-t-il à Enfer. On pourrait penser que cela complique ses affaires avec cette dernière, mais cela les équilibrerait plutôt, en partageant la jalousie. « La tienne, la mienne » dira-t-elle (celle d'Alack est suscitée par John Smith

III, l'« autre père » de Cheryl, son ami de surcroît !).

L'autothérapie d'Alack Sinner doit être mesurée comme un succès, si on considère ce sourire qui vient souligner la fierté d'une simple tarte aux pommes réussie, à partager avec ce curieux manchot-ange-confesseur-psychothérapeute qui lui avait demandé, tout de go, au début de l'Épreuve, s'il croyait à quelque chose : « À l'amour », se retint-il alors de répondre. « En moi-même je n'y croyais pas. » Aurait-il changé d'avis?

Alack Sinner reprendra du service — et sa licence — encore une fois, pour une juste cause, le *Nicaragua*[24], par amitié pour Jorge qui fut témoin de sa rencontre avec Enfer, puis par amour, qu'il ne saura avouer, pour Delia, qui mène cette lutte à New York. Bien qu'Alack lise régulièrement le journal, il admet ne pas savoir grand-chose de la situation, sinon que le nouveau pouvoir ne convient pas à Reagan. Son père l'appellera pour lui annoncer fièrement qu'il était là-bas, il y a cinquante ans, avec les *Marines*[25]. Alack, en revanche, bien qu'Américain « normal » ayant combattu en Corée, rira de bon cœur — c'est son premier rire ! — quand sa fille se fera traiter de communiste pour avoir raconté à ses copines un spectacle de marionnettes prosandinistes (les relations avec Cheryl sont plus complices mais toujours empreintes de jalousie, et Enfer demeure dans ses pensées). Dans les années de la guerre froide, Alack n'aurait pu échapper à la « Commission des activités anti-américaines » du sénateur MacCarthy, aujourd'hui il se fait « seulement » tabasser par de vieilles connaissances[26] qui organisent les Contras et qui finiront à pousser le régime vers la dictature — celle qu'ils prétendaient combattre alors qu'elle n'en était pas, soulignent Muñoz et Sampayo.

A priori, l'histoire de Billie Holiday (dans l'album du même nom, 1991) n'appelle pas celle d'Alack Sinner. Ils ne sont pourtant pas dans deux mondes incompatibles, celui de la réalité et celui de la fiction. On a vu que Muñoz et Sampayo font leur miel de ce genre de collision : n'ont-ils pas eux-même rencontré Alack, ne se retournent-t-ils pas sur lui dans la rue, dans *Nicaragua*, doutant de le reconnaître (comme si ça ne pouvait être lui, qui est dans l'autre monde), quand Alack, lui, ne fait pas attention à eux ou plutôt semble ne plus pouvoir les voir — comme s'il était du côté aveugle d'un miroir sans tain ? Ce système d'entrecroisements de destins est aussi une occasion d'enrichir et d'authentifier la biographie d'Alack.

À l'occasion du 30e anniversaire de la mort de Billie, Alack se souvient : le 17 juillet 1959, grâce à une photo dans le journal, il réalise qu'il avait monté la garde devant la chambre de Billie agonisante. Il dit sa surprise à sa sœur, avec laquelle il semble vivre à nouveau après l'échec de son mariage. Mais il ne se souvient évidemment pas — ironie des auteurs — qu'il a été conçu dans un hôtel contigu au club où la jeune Billie Holiday débutait aux côtés de Teddy Wilson (probablement en 1933). D'ailleurs sa mémoire est fragile, les faits parfois se mélangent et se confondent dans le temps : Alack croit se souvenir qu'il avait environ neuf ans ans quand, jouant au base-ball dans la rue, il aida à changer la roue de la voiture de Billie contre un dollar : il se souvient de son sourire, de son regard. Mais la scène se passant au début de 1937[27], Alack ne pouvait avoir l'âge qu'il croit. Cette histoire, il se souvient l'avoir imprudemment racontée à son père après avoir vu, en famille, Billie dans un film, *New Orleans*, sorti en 1946 ; là il peut avoir douze ans, même s'il se revoit plus petit qu'il ne devait l'être, tout comme sa sœur portée par sa mère, qui se plaint qu'elle est « assommante, un poids mort », sa mère qui apparaît ici pour la première fois (autrement qu'en poisson!).

On pourrait relier ces souvenirs et les défauts de mémoire d'Alack[28] à son désir

Alack et Sophie réunis dans La Fin du voyage.
L'ultime planche parue dans "(À Suivre)" – Coll. Musée de la bande dessinée

angoissé, quand il était allé voir son père, de savoir qui il était avant la Corée, avant sa blessure. Dans *Otages* (1991) se reproduira une scène semblable qui se situe, elle, avec certitude en décembre 1941, puisqu'elle est liée à l'attaque de Pearl Harbour. Un événement contemporain, la guerre du Golfe, en avive le souvenir chez Alack — alors qu'une fois encore il se regarde dans la glace, qui lui renvoie, cette fois, une fois rasé, un visage juvénile. Il s'agit d'un épisode peu glorieux pour son père, qui se livre à un délire raciste d'une rare violence quand Alack, âgé de sept ou huit ans, invite innocemment son copain japonais à jouer, à la guerre plutôt qu'au basket ou au baseball, actualité oblige ! Sa mère, pourtant présente et définie pour la première fois par un premier plan où son visage est coupé, ne réagit pas quand il se fait injurier et traiter de « pédé » par son père, et ne sait que répondre à son fils épouvanté par cette violence incompréhensible — il voudrait comprendre ! —, par cette « ratonnade » qui se prépare.

Les retrouvailles d'Alack et Sophie dans *La Fin d'un voyage* donnent l'impression, après relecture de l'ensemble, qu'elles étaient inéluctables, comme le rendez-vous de deux planètes dont les astronomes ne sauraient définir les trajectoires avec précision : la dernière image, énigmatique, semblerait l'illustrer, qui évoque le cycle régulier de la lune — « une fois par mois » entend-on — sur un fond de ciel étoilé traversé par deux étoiles filantes ; s'agirait-il alors de faire un vœu ?

Sophie a environ quarante ans, Alack approche des soixante, elle vit avec ses deux enfants, Issur (dont elle était enceinte dans *Il Bar*) et Soshu, une petite fille. Après avoir passé la nuit ensemble, ils constatent l'un chez l'autre — en s'attendrissant, sans déplaisir — des changements physiques, quelques alourdissements dus aux maternités pour elle, à l'âge et à l'alcool pour lui. Muñoz se régale dans la représentation de cette scène amoureuse, la dessinant en écho à la toute première, impromptue, dans *Scintille, scintille...*

On ne sait pas si Alack va rester ou non — il accomplit des tâches quotidiennes comme d'accompagner les enfants à l'école, quitte à passer pour leur père (ce qui n'est pas pour lui déplaire) — mais il est certain que, s'il part, il reviendra à "Paradise Creek".

Dans la mesure où un personnage de "fiction" a une vie après le mot *Fin*. Il n'est pas interdit d'y croire. ■

[1] *In* "Le Collectionneur de BD" n° 54.

[2] Paru dans "(À Suivre)" n° 179, déc. 1992.

La lecture continue de ces quatre épisodes le démontrerait à l'évidence. Cinq ans après *La Fin d'un voyage*, on attend pourtant toujours la parution de l'ultime recueil des aventures d'Alack Sinner.

[3] « Un métier moche pour un type bien », selon la formule de Wolinski dans "Charlie mensuel" n° 84, janv. 1976.

À propos du visage d'Alack, Muñoz confie : « (...) j'ai découvert que le visage de Richard Burton était intéressant à regarder mais pas à dessiner. Je me suis donc rabattu sur un autre comédien : Chuck Connors, dont je m'étais déjà inspiré pour Zero Galvan [héros de la série *Precinto 56*, écrite par Hector Œsterheld] (...). En mélangeant ce visage avec celui de R. Burton, de Steve McQueen, de Ch. Bronson, j'ai plus ou moins réussi à dessiner le visage d'Alack Sinner. (...) La première fois qu'il apparaît c'est de face, à l'époque j'étais incapable de le dessiner de profil. Dans les deux ou trois premiers épisodes il n'y a aucun profil réussi. » Extrait de *Le Dessein duel*, entretiens avec Eddy Devolder, éd. Vertige Graphic, 1994.

[6] Loretta n'aura pas oublié « qu'(il) vit seul et qu'il est une personne... difficile » quand ils se retrouveront dans *Viet Blues*, où elle lui révèlera son amour et lui offrira le mariage. Ils se croiseront à nouveau dans *Città Oscura*.

[7] « Le premier Alack avait quelque chose que Zero Galvan, un peu de Philip Marlowe dans le caractère et l'ambiance des romans de Hammet. Exécutant, chargé de certaines affaires, en observateur, établissant des contacts entre les personnes, Alack restait un personnage sans paysage intérieur. C'est en développant les histoires qu'Alack commence à prendre une véritable profondeur humaine. » Propos de Muñoz recueillis par L. Imparato, Ph. Ouvrard et G. Zuccato, in "Le Collectionneur de BD" n° 54. Tandis qu'à Eddy Devolder, Muñoz déclare : « Alack Sinner est né de notre fascination pour les personnges mélancoliques, tendres et nocturnes. Il est pétri de stéréotypes, de phrases toutes faites, puisées dans le souvenir du roman et film policier. »

[8] On verra comment Muñoz et Sampayo tordront le cou à ce cliché dans *Scintille, scintille...*, lors de la rencontre d'Alack avec Sophie.

[9] Carlos Sampayo est critique de jazz.

[10] Il y aura un autre Martinez beaucoup plus tard, José Martinez (alter ego de Muñoz), dessinateur de BD dans *Pour quelques dessins*.

[11] *White Anglo Saxon Protestant* : Protestant blanc anglo-saxon.

[12] « Comme on se trouvait sur un terrain terriblement dangereux, on parlait d'elle à la troisième personne, le 'je' étant réservé à Sinner. Tout ça pour symboliser l'altérité, et qu'on n'osait donner de précisions sur ce qui constitue l'essence même de l'autre sexe. » Muñoz et Sampayo *in* "(À Suivre)" n° 24.

In "(À Suivre)" n° 24.

[14] De la part d'Argentins, c'est là un véritable acte de foi !

En Italie, où vivent alors Muñoz et Sampayo, c'est l'époque des Brigades Rouges. Sophie en serait un avatar romantique et sympathique.

[16] Son aventure au Mexique, révolutionnaire et baroque, qui suivra, répondra à ses idéaux (*Sophie Going South*).

[17] Il est préférable de situer ce récit hors-série, petit format, dans l'ordre d'élaboration (comme dans "Charlie") et non, comme dans l'album, en préambule de *L'Affaire Webster*, qu'il introduit effectivement, mais *a posteriori*.

[18] Rappelons que l'exil de Muñoz commença, en 1972, en Angleterre, où il devait retrouver Sampayo.

[19] L'observation de la planche originale révèle, sous un collage, une première version où Enfer n'était pas encore « elle ».

[20] Deux de ces poissons représentent son père et sa mère !

[21] *In* "Le Collectionneur de BD" n° 54. Alack effectuera sa sa vraie rentrée dans *Rencontres*, quatre ans plus tard, après les deux épisodes : *Alack Sinner présente : Sophie Comics* et *Sophie Going South* (1977-1979) et les premières histoires du *Bar à Joe*.

[22] Alack apparaît toutefois sur un trottoir, pour constater le décès de Pépé l'architecte, ainsi que sur des photographies, témoins de sa rencontre avec Enfer.

[23] « Toute l'histoire avec sa fille est une transposition de ce que j'ai vécu avec ma fille », confessera Muñoz à Eddy Devolder.

[24] L'action se situe en décembre 1984. Daniel Ortega (sandiniste) vient d'être élu Président de la République, cinq ans après la chute de la dictature somoziste pro-US.

[25] Les États-Unis occupèrent le Nicaraguara de 1912 à 1933 avant de favoriser l'arrivée au pouvoir de Somoza en 1936 contre la guérilla de Sandino.

[26] Voir *La Vie n'est pas une BD, baby...*

[27] Datation établie par l'évocation de la bataille de Guadalajara, en mars 1937, où les troupes de Mussolini furent décimées par les Républicains aux portes de Madrid.

[28] Il ne faut pas exclure non plus que ces approximations soient de l'ordre de la « licence poétique », Sampayo forçant les dates comme pour laisser un peu de « jeu » entre l'Histoire et la fiction.

© Ed. Casterman

José Muñoz – Carlos Sampayo

Récits croisés

Autoportrait de José Muñoz

L'enfance, la passion du dessin et de la bande dessinée

José Muñoz : J'ai découvert très tôt cet immense plaisir que le dessin me procurait — et continue à me donner. Je ne me souviens pas exactement quand j'ai été conquis par le dessin de bande dessinée en particulier.

Mon enfance s'est déroulée en grande partie à jouer au football (l'Argentine des années cinquante était comme un pays idéal pour les enfants) et à dessiner quand je rentrais à la maison ; je m'asseyais, je regardais et je copiais. J'ai deux sœurs et, avec l'aînée, je découpais les figurines dans les albums de bandes dessinées alors qu'elle découpait les figurines des revues de mode ou que sais-je encore. Chacun inventait ses jeux, je me souviens d'avoir monté des histoires avec ses personnages découpés comme s'ils étaient mes petits soldats, mes jouets, et plus tard je les copiais. Je lisais tout le temps de la bande dessinée, je me tenais au courant des nouvelles sorties... Je me souviens d'une BD de Walt Disney qui s'appelait *El bichito Buki* (Buki la petite bestiole). C'était un insecte qui vivait dans une chaussure à deux étages, dans une lagune encombrée d'ordures que lui et son peuple recyclaient. C'était une bande dessinée écologique !

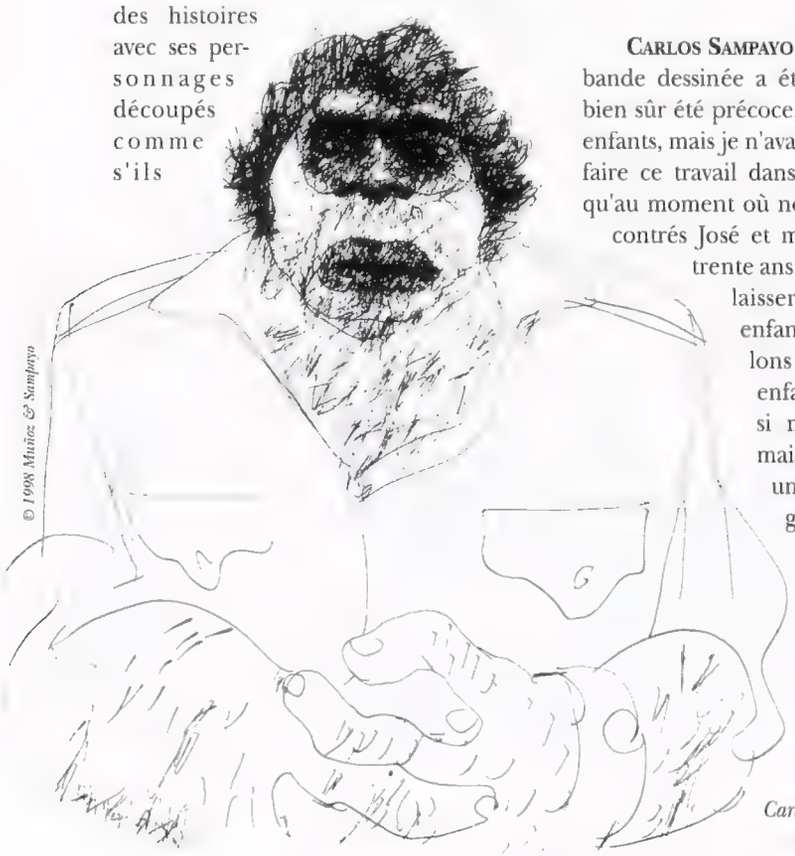
D'autre part, nous avons eu beaucoup de chance pendant cette période, dans cette Argentine de mes 10-12 ans, il y avait un scénariste et écrivain exceptionnel qui s'appelait Hector Œsterheld. Il a été assassiné par les militaires, avec ses quatre filles, dans les années soixante-dix ; avec Pratt, Breccia et Solano Lopez, il a placé la bande dessinée argentine à son sommet, et j'ai eu la chance de profiter à plein de cette école.

Carlos Sampayo : Mon approche de la bande dessinée a été plus tardive. Elle a bien sûr été précoce, comme pour tous les enfants, mais je n'avais aucune intention de faire ce travail dans ma vie d'adulte, jusqu'au moment où nous nous sommes rencontrés José et moi Nous avions déjà trente ans, c'est un bon âge pour laisser derrière soi son enfance, puisque nous parlons d'enfances ; et nos enfances, dans un sens pas si métaphorique que ça mais plutôt pratique (c'est un constat), se prolongent beaucoup.

Cela faisait déjà très longtemps que José travaillait dans ce domaine, peut-être vingt ans, c'est lui qui m'a appris les rudiments de ce langage. Bien sûr, nous avons vécu, baigné et grandi dans un territoire culturel relativement vierge, mais avec des influences qui venaient de partout et qu'il était difficile de conjuguer. Nous avons été le produit de cette synthèse, en quelque sorte son incarnation. En disant cela je ne parle pas seulement de nous mais de l'ensemble des Argentins de notre génération, qui ont été soumis à l'absorption de ces différentes influences et qui se sont trouvés assez démunis lorsqu'il a fallu en faire la synthèse. De cette fusion de cultures est né l'intérêt que nous avons d'exprimer et raconter certaines choses à travers ce médium en particulier.

Le cinéma avait une forte présence dans cet univers de l'enfance. Nous ne regardions pas la télévision car nous n'en avions pas, du moins dans notre pays. Le matériel qui arrivait était essentiellement nord-américain. Nous allions très fréquemment au cinéma, moi particulièrement, j'y allais trois, voire quatre fois par semaine ! Lors de chaque séance on projetait trois films, c'est-à-dire que je pouvais voir facilement dix films par semaine, soit quarante par mois et quatre cents par an ! C'était peut-être le même film qui passait plusieurs fois, car il n'y avait pas tant de films que ça à disposition.

D'autre part, depuis tout petit c'est surtout la lecture qui m'a passionné. J'aimais particulièrement les récits d'aventures, les



© 1998 Muñoz & Sampayo

Carlos Sampayo vu par José Muñoz

romans, mais d'abord je voulais être pianiste de jazz. Je ne le suis pas devenu mais c'est une autre histoire... Assez naturellement j'ai commencé à m'exprimer par l'écriture — peut-être à cause de la similitude entre le clavier de la machine à écrire et celui du piano, c'est possible, qui sait ?

Le propos était de raconter des histoires, et quand nous avons commencé à travailler avec José, cela faisait déjà longtemps que je racontais des histoires. J'avais travaillé un bon moment comme rédacteur en publicité et abordé la technique du cinéma et de l'image, qui pouvait se rapprocher de ce nouveau langage.

José Muñoz : À dix, douze ans, il était assez clair que je voulais dessiner. Mes parents m'envoyèrent étudier la peinture, le dessin et la sculpture dans l'atelier d'un artiste argentin originaire des Abruzzes, Umberto Cerantonio. Il a été pour moi un immense père spirituel, un formateur. À cette époque mon vrai père était malade, et donc peu présent. Cerantonio m'a offert une grande manne culturelle en m'amenant vers le cinéma et la peinture, mais il refusait catégoriquement que je m'occupe de bande dessinée ! On peut dire, par conséquent, que j'ai milité clandestinement dans la bande dessinée dès ma plus tendre enfance, sans même savoir pourquoi. Cerantonio ne pouvait pas me priver de mes goûts !

Je suis donc allé à l'École d'Art Panaméricaine, où j'ai étudié avec Breccia, et parallèlement à l'atelier de Cerantonio : peinture, sculpture, la magnifique époque du Quatroccento italien, cette Italie dont il me parlait, les dessins, les films (italiens, français, le bon cinéma espagnol, le grand cinéma suédois, Bergman surtout, les grandes choses qui se faisaient aux États-Unis), toutes ces images se sont fondues, comme se mélangent les choses en Argentine.

Car l'Argentine est un pays de mélange, chaque maison dans mon quartier était comme un monde à part, de foyer en foyer on passait d'un monde à l'autre, on parlait différemment, on mangeait différemment, on vivait différemment. Tous les dix, quinze mètres, il y avait comme un monde, et nous, les enfants de tous ces gens, nous nous mélangions dans la rue. Le mot mélange est un mot immense qui a donné comme résultat cet Argentin un peu schizophrène mais intéressant !

© Ed. Casterman

L'émigration

Carlos Sampayo : Vers 1971, j'ai eu l'impression très nette que la situation allait se dégrader, je sentais que nous allions atteindre un état de violence insupportable. À ce moment je ne participais à rien de particulier mais je pensais néanmoins que l'on ne pouvait pas être neutre. J'ai décidé d'émigrer.

Je voulais en outre sortir d'un certain corset au niveau professionnel ; je travaillais dans la publicité et je voulais en sortir. C'était une décision assez innocente mais radicale car, depuis lors — 1972 — je vis en Europe. Ensuite il y a eu le coup d'état en 1976, et la dictature militaire qui a duré jusqu'en 1982, 83. Je crois qu'avec José, nous n'avons pas tenté le retour car nous étions assez sûrs que nous ne pouvions pas revenir. Notre exil était donc *a posteriori* et non un exil direct. Nous étions déjà en Europe et nous ne sommes revenus qu'après la chute de la dictature militaire. Pendant cette période, dans les années 70 en Italie, nous avons cohabité avec des personnes du véritable exil, des persécutés politiques, ça a été une expérience particulièrement marquante.

José Muñoz : Il y avait entre nous une espèce de communion, un intérêt mutuel mâtiné d'une incompréhension de base sur les raisons du séjour de chacun en Europe. Quand les militaires sont tombés, après avoir perdu la guerre des Malouines contre l'Angleterre, la première chose qu'ont faite beaucoup de ces personnes que nous connaissions en Italie et en Espagne (où Carlos s'est installé plus tard), cette partie de la collectivité "sudaca" (les Sud-Américains, les gens du sud) — comme nous appellent les Espagnols, avec ce mélange de haine et d'amour — a été de retourner en Argentine.

Ma propre décision d'émigrer fut encouragée par mon ami le dessinateur Oscar Zarate, qui avait quitté l'Argentine dès 1971 pour s'installer à Londres. Nous correspondions avec lui, Carlos et moi. C'est à ce moment précis que l'alternative européenne prit forme à mes yeux. Une présence affective était là-bas, un ami.

Dans mes dernières années en Argentine, j'avais fait une psychanalyse et abandonné mon activité politique dans un syndicat de la presse. Je ne voulais pas que mes opinions politiques m'éloignent trop du dessin et de mes envies de raconter des histoires, envies qui m'étaient apparues assez tardivement puisque j'avais d'abord, et avant tout, passé ma vie à dessiner. Lorsque l'idée de raconter des histoires m'est venue à l'esprit, j'ai voulu faire ça

bien. J'avais eu la chance de travailler avec Œsterheld, j'avais goûté au plaisir de faire du bon travail et je voulais renouveler cette expérience.

En Argentine, il n'y avait pas de réelles possibilités ; dans notre domaine, tout n'était plus qu'un désert, il y avait eu toute une série de crises économiques et, avec l'apparition de la télévision, une baisse de l'intérêt du public pour les revues. Je suis donc parti en Europe, empli de curiosité, pour fouiner... C'était en 1972.

La rencontre

José Muñoz : La rencontre, Carlitos ?...

Carlos Sampayo : Nous avions chacun un besoin de faire autre chose et notre travail est né de cette coïncidence. Les points communs étaient en nous-mêmes. C'est plus intéressant de le raconter comme ça plutôt qu'avec des anecdotes. Le trait d'union a été notre ami commun Oscar Zarate. C'est lui qui nous a mis en contact.

José Muñoz : C'était un de mes camarades de l'École d'Art Panaméricaine, avec qui Carlos travaillait dans la publicité.

Carlos Sampayo : Oui, il avait travaillé avec moi et pensait, nous connaissant intimement tous deux, que nous pourrions nous entendre. Nous avions comme une tendance, une orientation commune.

José Muñoz : Il insistait sur le fait que nous nous ressemblions beaucoup. Moi, j'étais toi en maigre, et toi, moi en gros...

Carlos Sampayo : Oui, oui, ça s'est passé comme ça, en mars 1974, il y a cent ans...

José Muñoz : Une énormité de siècle !

Carlos Sampayo : Nous nous rencontrons et immédiatement nous commençons à travailler. Je crois que le jour-même où nous nous sommes rencontrés, nous étions déjà d'accord pour faire quelque chose ensemble.

José Muñoz : Oui, quinze minutes après notre rencontre, nous commencions à tisser une l'histoire et à parler des personnages auxquels nous donnerions naissance plus tard.

Nous nous sommes rencontrés en sachant que nous voulions raconter quelque chose en propre, qui nous appartienne. Carlos a tout de suite été emballé par l'idée que je lui proposais et nous avons commencé avec un univers policier, urbain. Nous sommes des enfants de Buenos Aires, dont la réalité était alors très policière. C'était une vision que nous avions en commun, cette vision politique de notre pays ; et puis nos lectures, etc., tout cela a pris tournure et participé à la création d'Alack Sinner. Je proposai Sinner comme nom, ce qui veut dire « pécheur », et Carlos trouva le prénom "Alack", une vieille expression, *alas*, qui en anglais signifie « pauvre de moi ». Cela a donc donné Alack Sinner, c'est-à-dire : « pauvre de moi, pauvre pécheur ». Lorsqu'on trouve le nom aux choses, on peut alors procéder avec plus de facilité.

La méthode de travail

Carlos Sampayo : La méthode, c'est qu'il n'y a pas de méthode. Il n'y en a jamais eu.

José Muñoz : L'amitié ...

Carlos Sampayo : Simplement, tout a surgi de notre amitié, de notre relation.

José Muñoz : C'est une méthode...

Carlos Sampayo : Bien sûr, chacun avait son espace spécifique : l'un celui du dessin, l'autre celui de l'écriture, puis celui de l'histoire qui nous est commun, c'est-à-dire donner vie aux personnages, leur donner une identité. Avec cette distance d'une vingtaine d'années, celles que compte notre aventure, nous pensons avoir introduit, sans trop de conscience, un caractère et une nécessité autobiographiques, le reflet de notre propre expérience. Nous avons pu placer notre travail et avoir le privilège de pouvoir vivre de celui-ci, modestement mais sans la pression de sujets imposés ni de quelconques reniements... C'était difficile à assimiler car nous venions, comme dit José, d'une réalité policière où la censure pesait sur toute possibilité d'expression personnelle.

De la même manière, on peut dire qu'il n'y a pas vraiment d'idées propres. Une idée est un patrimoine qui nous est commun. Rappelez-vous cette étude qui

VOILÀ COMMENT PEUT SE TERMINER UNE AFFAIRE : DANS LES MAINS DE LA POLICE SANS QUE RIEN NE SOIT RÉSOLU. VOTRE DÉTECTIVE, LE SINNER DE LA BANDE DESSINÉE, A-T-IL LA MÊME CHANCE QUE MOI ?
PLUS OU MOINS, PARFOIS NOUS NOUS ARRANGEONS POUR QU'IL S'EN TIRE BIEN. GÉNÉRALEMENT NOUS ÉVITONS DE LE FAIRE COLLABORER AVEC LA POLICE.
ON LA TRAÎNE DANS LA MERDE
© Ed. Casterman

recensait cent-deux combinaisons ou mythes possibles d'où proviendraient tous les récits tant écrits que cinématographiques ou, dans notre cas, graphiques ; en fait tout est déjà là. Le secret, la question plutôt, puisqu'il ne s'agit pas d'un secret, n'est pas dans les idées en soi. Ce qui importe, c'est la façon dont s'assemblent les éléments.

Dans la pratique, l'un de nous arrive et dit : « Si on travaillait sur ce thème ? » C'est un thème qui nous amènera à un accord, et à partir de ce moment, la façon dont nous lui donnons forme traduit notre relation. Jamais l'un de nous ne propose une idée que l'autre réalise ensuite. Dans notre cas, tout est toujours le produit d'une ou plusieurs conversations.

José Muñoz : Il peut y avoir des désaccords, cela arrive, ça signifie que l'un n'est pas certain de la justesse de l'option exprimée par l'autre ; nous savons alors nous en éloigner pour aller nous promener autour d'elle, évoquer d'autres sens, prendre d'autres voies. En général, lorsqu'une idée de l'un de nous s'oppose à une idée de l'autre, chacun arrive à la conclusion qu'elle n'est pas satisfaisante et cela nous amène à compléter l'une ou l'autre pour arriver à une troisième possibilité qui finalement nous satisfait davantage… Comme le disait Carlos, tout cela est la traduction de notre relation, fondée sur cet intérêt porté au monde de l'autre et sur cette merveilleuse possibilité de pouvoir raconter des histoires à partir des expériences et subjectivités de chacun.

Une fois que les nœuds psychologiques de l'histoire existent, il s'agit de donner un ordre aux idées, un rythme au scénario. Nous commençons souvent par des nœuds de dialogues que nous avons établis lors d'une première conversation, comme des sortes de fanions que nous plaçons ici et là, pour nous amener vers la fin de l'histoire et pouvoir retrouver le chemin en les suivant. Dans les cinq premières années de notre collaboration où nous habitions l'un et l'autre en Italie, dans la même ville, nous avions une sorte de cérémonie quasi quotidienne de réunion de travail. Je lisais ainsi chacun des mots de Carlos qui voyait en retour chacun de mes traits. Les quinze années suivantes se sont déroulées entre Milan et Barcelone, mais ces cinq premières années de travail intense ont constitué un capital inestimable. Il nous a permis, au fil des ans, grâce à l'harmonie que nous avions trouvée, de continuer à développer notre relation.

Nos rencontres durant ces quinze ans étaient l'occasion de faire une synthèse des histoires qui arrivaient à chacun, de la vie de l'autre, avec ses hauts et ses bas, ses appréciations, ses auto-satisfactions et ses auto-ironies.

Il y a toujours pendant nos conversations une partie de soi qui est à l'affût des éléments qui pourraient participer à l'histoire. C'est un jeu, nous nous amusons beaucoup en discutant. Nous avons trouvé dans le travail une sorte d'aboutissement de notre amitié, de nos obsessions…

Au moment de dessiner, lorsque nous avons discuté de la totalité de l'histoire et que l'on possède cette distance qui nous permet de la survoler, intervient toujours très fortement l'environnement, ce qui arrive à l'extérieur par exemple, ce que je lis le matin dans le journal. Au fil de la journée, j'incorpore dans le fond des vignettes ce que je vois ou entends autour de moi.

Et puis je n'ai jamais vraiment accepté d'être en retrait de l'histoire que nous racontions. J'ai pris un obscur plaisir à me… à nous faire figurer dans nos histoires. La première fois, c'était dans un dialogue avec Alack Sinner. C'était une réaction un peu ingénue et juvénile, dans le sens positif du terme. Ensuite nous apparaissons dans certaines situations qui résument notre état émotif du moment, ou dans des situations « surréelles » où nous ne faisons que passer et reconnaissons ou non nos personnages. Je n'ai jamais accepté cette division nette entre rêve et réalité, car le rêve est réel et ce que nous racontons, pour moi, est réel. C'est pourquoi je veux être dedans !

Carlos pense aussi de façon très visuelle. Il a beaucoup de propositions visuelles que l'on utilise ou que l'on change progressivement ; on en discute. En général, le travail est terminé quand plus rien ne peut venir nourrir l'histoire, que la boucle est bouclée. On ne sait jamais ce qui va arriver, nous ne connaissons que le fil conducteur de l'histoire. Certaines fois nous ne connaissions même pas la fin, comme dans *Rencontres* où nous ne savions pas où nous

© Ed. Casterman

allions exactement. C'est une histoire longue, de cent pages. Nous nous rencontrions, faisions quelques épisodes dans des bars, chez Carlos à Barcelone, chez moi à Milan, en nous amusant toujours beaucoup, comme des irresponsables.

Carlos Sampayo : Quand survient cet accord véritable, nous le sentons et nous commençons. C'est une sensation très intense de communion : « C'est ça que nous devons raconter, c'est évident ! », c'est le point d'accord. Nous sommes finalement deux personnages très différents, assez différents, en tout cas, pour que l'accord ne soit jamais tacite. Nous devons travailler à chaque rencontre pour que l'accord intervienne, c'est nécessaire pour nous. D'autre part, étant donné que le matériel est empirique et basé sur l'expérience de chacun, le fait de ne pas vivre dans les mêmes circonstances sociales ou quotidiennes implique nécessairement une première approche où l'on se raconte ce qui nous est arrivé, ce qui nous a traversé l'esprit depuis la dernière fois.

José Muñoz : L'effort de re-connaître l'autre…

Carlos Sampayo : Quand l'autre se raconte, la base d'un accord se manifeste naturellement. Il est arrivé que nous ayons eu de très longs entretiens de travail où il ne survenait absolument rien d'intéressant. En général, notre dialogue est le matériau en vue d'un accord mutuel profond, avec plus ou moins de succès, c'est selon… La fabrication de *Rencontres* fut très longue, elle s'est développée durant quelque chose comme un an et demi… Est-ce que nous vivions dans le même endroit, je ne me souviens plus très bien ?

José Muñoz : Non, nous étions à Milan et Barcelone.

Carlos Sampayo : Oui, bien sûr ! Donc, à chaque fois, il fallait recomposer ; mais l'histoire est homogène parce qu'elle traduit aussi ce que nous avons vécu pendant tout ce temps.

Le noir et blanc

José Muñoz : Les histoires que j'avais dessinées précédemment dépendaient de la pauvreté des moyens dont nous disposions, c'est pourquoi le choix du noir et blanc est délibéré dans un certain sens. L'esthétique du noir et blanc était également celle des récits d'aventures publiés à cette époque en Argentine. Plus tard dans la vie, j'ai commencé à appréhender lumière et ombre comme concepts esthétiques également, mais pas uniquement.

Durant ces siècles de travail avec Carlos, lumière et ombre, le blanc qui rompt avec l'ombre et le noir qui l'absorbe, furent des sensations sensuelles et profondes de dessin, dans la manière de parcourir les corps avec le trait, pour ensuite les rendre lumineux ou obscurs. C'est un plaisir solitaire, j'en conviens, et jusqu'à ce jour cela me plaît toujours autant. J'en suis assez conscient mais je crois aussi beaucoup dans la partie inconsciente de mon travail.

New York et le Bar à Joe

Carlos Sampayo : Le bar est une atmosphère et New York, un lieu symbolique, une cité qui représente toutes les grandes villes. Par ailleurs, c'est exactement l'endroit où développer une bande dessinée. C'est pourquoi nous avons commencé là-bas. C'était plus commode, nous connaissions un univers où nous n'avions jamais été.

José Muñoz : Plus tard nous y sommes allés… Ce qui a été décisif également avec New York, surtout pour son ambiance et avant tout du point de vue de notre travail, c'était la possibilité de raconter, d'écrire des récits de bande dessinée en nous adressant à la capitale de l'Empire, à ses citoyens, leur faire part de nos rêves en rapport avec leur territoire. Ils ont, en général, et c'est le propre des empires, culturellement parlant, une tendance à toujours vouloir nous raconter notre propre histoire. En revanche, ils acceptent difficilement que leur propre histoire, ou les rêves que peuvent engendrer cet univers new-yorkais, leur soient racontés par des personnes étrangères qui ne connaissent pas la ville. Car pour eux, fondamentalement, du point de vue économique, nous ne sommes qu'à la périphérie de l'Empire !

La coïncidence paradoxale veut qu'à New York on retrouve un Buenos Aires déguisé : une ville de mélanges ethniques et culturels, toutes ces personnes venues des quatre coins du monde et qui se sont liées de la même manière, ces cultures et ce manque de culture ; elles ont le même style de croissance que toutes les villes portuaires des Amériques, où tant de migrants économiques et politiques, tant de fous de toutes sortes sont venus faire fortune. C'est une des portes de l'Amérique qui, selon moi, ont toutes une âme commune.

Carlos Sampayo : Ce qui est certain, c'est que nous-mêmes, lorsque nous sommes allés à New York quatre ou cinq ans après avoir commencé à travailler ensemble, nous avons constaté à quel point

© Ed. Cast

Mira su nombre tatuado en la caricia de mi piell.
Non, une fois qu'tu l'connais comme moi, c'est un mec super...
Drôle de type, non?
Deux cents dollars, ça fait vingt mille pesetas et en pesos, ça ferait... mais aux Canaries...
parents argentins
Chotis, I presume?
VILA ROSA
Muet

Sudor Sudaca © Ed. Futuropolis

tout était tellement proche de notre invention. Nous retrouvions ce que nous avions imaginé, c'était une atmosphère réelle — et de songes tout autant, car c'était une réalité inventée. Ce qui est curieux, c'est que nous nous y sentions très bien...

José Muñoz : New York et cette culture « américaine » ambiguë firent toujours partie de notre quotidien à Buenos Aires, cela faisait aussi partie de nos rêves américains. Tout à l'heure, à propos de nos influences, nous faisions référence au cinéma, nous aurions pu parler de Huston ou de Kubrick. Par leur intermédiaire, la réalité policière des États-Unis nous paraissait, étrangement, plus proche que la nôtre.

Carlos Sampayo : Bien sûr, les images cinématographiques ont un impact visuel tellement fort que nous portions tout cela en nous-mêmes. C'est aussi pourquoi cela surgit naturellement.

José Muñoz : Le rêve new-yorkais nous appartient...

Carlos Sampayo : Oui, oui, d'une certaine façon c'était le milieu où se révélait le mieux la contradiction d'un état policier qui ne s'avoue pas ; une ville qui est le symbole de l'État, vivre dans cet État apparemment de droit mais pas tant que ça, où il y a des contraintes, mais qui peuvent être, jusqu'à une certaine limite, dépassées sans savoir jusqu'où cela peut mener.

C'est cet univers sans limites internes, que nous avons empli avec nos histoires. De la même façon, le bar symbolise et résume ce grand espace...

José Muñoz : Exact...

Carlos Sampayo : ...dans un espace plus petit où confluent différents univers émotionnels et sociaux.

Les personnages et le passage du temps

Carlos Sampayo : Un accord tacite entre nous a été de ne pas établir de caractère définitif au personnage. Si le temps passait, le temps passait. Une personne change et évolue, elle vieillit...

José Muñoz : Elle cesse d'être jeune...

Carlos Sampayo : Elle cesse d'être jeune comme les enfants deviennent grands, que d'autres meurent...

José Muñoz : Tout ce genre de cochonneries...

Carlos Sampayo : Ce sont les contingences de la réalité, et nous les avons introduites dans notre bande dessinée. Dans un sens, je pense que c'est un apport original...

José Muñoz : Le passage du temps...

Carlos Sampayo : Oui, le passage du temps pour les personnages. C'est surtout évident pour Alack Sinner, avec la référence permanente aux événements passés comme s'ils étaient vrais. C'est aussi, en parallèle, notre propre histoire. Cela demande un accord avec le lecteur à qui nous proposons de connaître ce qui est arrivé précédemment, et cela implique aussi la promesse d'un futur. Aujourd'hui je pense que tout ce que nous avons fait, surtout avec Alack Sinner, qui a une identité aiguë, est déterminé par cette idée centrale du passage du temps ; c'est un axe dans notre travail.

José Muñoz : Et comme passe le temps, passe notre vie.

Carlos Sampayo : Alack Sinner a été un véhicule pour exprimer nos inquiétudes. A travers lui nous avons reproduit des parties idéales ou non de nous-mêmes. Il a été le véhicule narratif principal, un prétexte pour pouvoir montrer tout le reste, la sphère des relations humaines et sa périphérie — dans un sens totalement métaphorique. Nous sommes des personnes qui vivent dans une société. C'est pourquoi, autour de ce personnage majeur, tout ce qui apparaît est le reflet de nos actes, de nos aspirations, de nos refus, tant avec les personnages positifs que négatifs.

Sophie est le personnage féminin dans lequel nous nous sommes le plus investis. Notre caractère masculin fait qu'il nous est assez difficile de comprendre le point de

vue féminin. Mais je pense que celui particulier de Sophie a été assez bien rendu...

José Muñoz : Elle est vraie... Nous avons organisé un certain chaos autour de nous, en nous-mêmes, dans notre temps de vie commune, dans toutes ces expériences réelles. Et, dans ces circonstances, les histoires ont été menées comme pour mettre de l'ordre dans nos pensées, arranger la réalité avec un certain ordre. La cohérence, s'il y en a une, est née jour après jour dans l'ambiance même du travail. Chemin faisant, certains personnages que nous avions créés, qui nous étaient très proches, même si quelquefois ils étaient restés dans l'ombre, surgissaient soudain avec insistance dans nos conversations, comme une exigence, pour demander plus d'espace.

Ce sont des choses très approximatives, très mystérieuses, ces créations d'histoires en nous-mêmes et dans notre collaboration, car nous sommes comme une personne divisée, une espèce de schizophrénie réussie, nous aurions dû être un et nous sommes deux. Il y a dans nos différences comme une harmonie, une harmonie dans la différence, je ne sais pas bien comment dire. Nous avons eu, je pense, la chance de nous rencontrer dans un moment très réceptif et nécessaire, dans un moment de mutation, de besoin de changement, nous avons eu la chance de rencontrer l'autre avec lequel pouvoir construire cet univers qui, au jour le jour, après vingt ans, a créé cette espèce de ramification, ces entrelacs, cet univers de sentiments qui se touchent, qui s'éloignent et s'entremêlent. Durant ces vingt ans nous avons été d'avant en arrière, dans la vie de chacun, en mélangeant le tout... comme des faiseurs d'histoires.

La musique

Carlos Sampayo : La musique que nous écoutons pendant que nous travaillons, ou pendant le repos, s'entend dans notre travail. D'une certaine manière elle se traduit d'une façon silencieuse. Je ne sais pas si c'est tant la musique — oui, c'est la musique ! — mais aussi tout ce qui l'entoure, c'est-à-dire le fait musical comme fait artistique, la création, tout ce que cela implique de don ou de renoncement, c'est assez clair dans le cas de Billie Holiday...

Quant au cas particulier du tango... il est en quelque sorte le référent sonore et musical de notre enfance, de nos parents, c'était une musique qui circulait à la radio quand nous étions petits. Le jazz est postérieur, mais pas tant que ça... il est là depuis toujours. Je me souviens qu'un des plus importants moments de ma vie a été le jour où j'ai vu Louis Armstrong « en vrai ». J'avais douze ou treize ans, et ça a été pour moi un moment extraordinaire !

José Muñoz : J'ai connu quelque chose de similaire lorsqu'Ella Fitzgerald s'est produite à Buenos Aires, j'avais seize ou dix-sept ans ; je suis allé la voir un mercredi, je crois, et j'y suis retourné le vendredi en amenant avec moi la moitié de ma famille pour partager ce bonheur qu'elle m'avait donné. La présence... À cette époque j'écoutais un peu de Dixieland et je n'avais pas trop de sympathie pour le tango. On avait essayé de me l'imposer en famille et d'une certaine façon je le rejetais. J'ai commencé à l'apprécier plus tard, avec le temps

© Éd. Casterman

je suis revenu à lui. Mais ma famille, ma mère et mon oncle maternel chantent, c'était une famille *tanguera* en quelque sorte. Tous mes sentiments, mes souvenirs y sont liés ; dans *Sudor Sudaca*, l'odeur de tango porteño (de Buenos-Aires, du port de Santa Maria) était très forte pour moi, c'était comme de la musique dessinée.

D'une certaine façon, ce changement d'esprit que la musique suggère peut être retranscrit dans un autre langage expressif. Le désir de communiquer, de toucher un des phénomènes de la vie possédant un fonds commun d'émotions, se traduisent dans différents langages. Notre vie est merveilleuse et mystérieuse quand elle se reflète ainsi, et se révèle, dans différents langages.

Conclusion, à propos du statut de la bande dessinée

Carlos Sampayo : Tout art est un art mineur quand il n'y a pas de grandeur dans ce que l'on y introduit. Toute manifestation artistique est un véhicule et, pas plus la littérature, la peinture ou le cinéma ne sont majeurs *de facto* ; est majeur ce qui sous-tend le propos. La bande dessinée porte derrière elle une condamnation implicite car arrivée en dernier, avec une origine « populaire ». Je m'exprime également avec d'autres modes d'expression et José aussi, il dessine en dehors de la bande dessinée. Je pense que cet âge adulte, cette dignité, peuvent être données par des auteurs portés par une intention profonde. Nous avons accepté le défi, d'autres auteurs aussi, avec humilité, parce que nous pensons que c'est un véhicule parfait, très vaste et approprié pour raconter des choses…

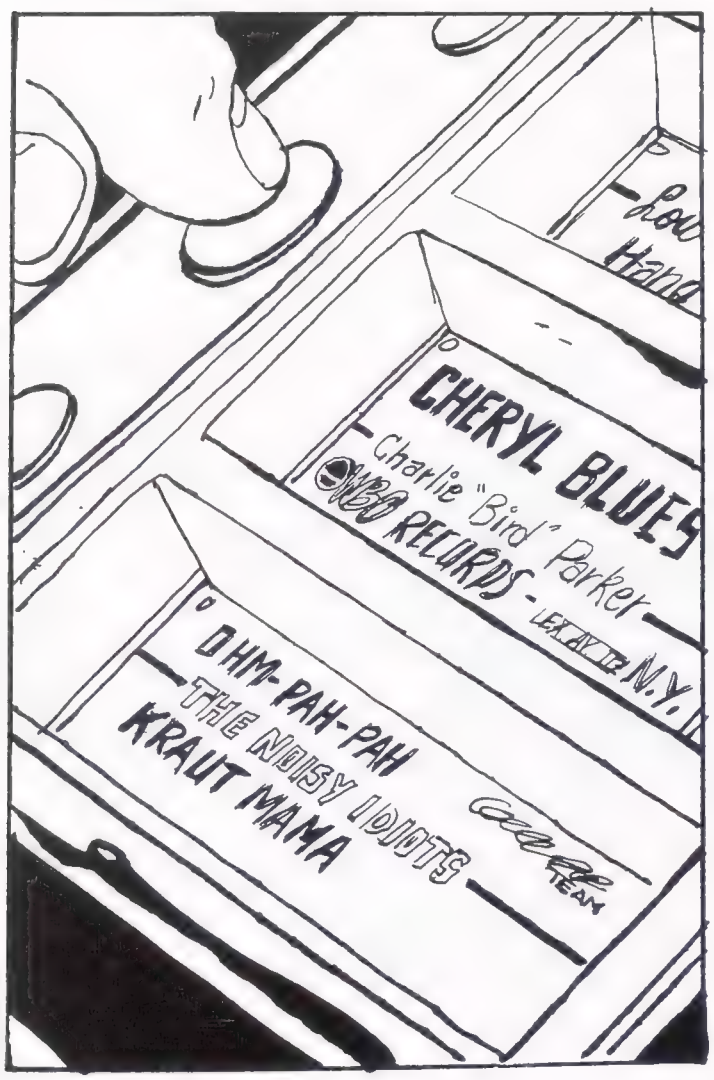
José Muñoz : … extraordinaire, merveilleux…

Carlos Sampayo : … C'est formidable, et ce n'est absolument pas limité, je tenais à le dire.

José Muñoz : Disons que dans le milieu quelquefois assez médiocre du journalisme, de l'intellectualisme mineur, il y a une certaine manifestation d'orgueil qui consiste à ignorer les possibilités de la bande dessinée comme langage. C'est une erreur de s'enorgueillir de son ignorance. Carlos l'a bien dit, s'il peut y avoir une accession à une certaine grandeur — c'est un mot exagéré mais exact —, ce n'est que par l'intention, les priorités, les obsessions que la personne engage. Le reste, toutes ces analyses se rapportant à ce qui est mineur ou majeur, les comparaisons entre un langage et un autre, c'est d'une souveraine stupidité — une atroce faute d'intelligence, tout simplement.

La France est le seul endroit au monde où notre travail a été publié d'une façon intégrale et, dans une certaine mesure, chronologique. Parmi les autres aspects intéressants de votre pays, il y a celui-ci, cette connaissance et le respect envers le langage de la bande dessinée. ■

Propos recueillis à Angoulême en janvier 1996
par Dominique Hérody
Traduits et adaptés avec la complicité de
Mercédès Gonzalez et Jean-Pierre Mercier.



© Ed. Casterman

Jean-Philippe Martin

La question du réalisme dans le *Bar à Joe*

Outre ses positionnements idéologiques, ses profondes qualités humaines, Le Bar à Joe, *ouvrage difficile, aux images labiles, plus encore que de s'employer à mimer la surface du réel, en restaure la partie la plus difficile à saisir. Une œuvre dont le réalisme s'impose comme un véritable enjeu artistique.*

Alors que nous découvrions l'œuvre de Muñoz et Sampayo, il nous avait paru que les enquêtes d'Alack Sinner fournissaient le prétexte pour brosser le vrai visage de l'Amérique contemporaine en pleine décomposition sociale, préoccupée de profits, violente, raciste, et pour toucher du doigt la réalité de ceux qui se débattaient dans cet univers : nantis, sans grades, personnages à la dérive qui en composaient les strates et dont certaines figures récurrentes constitueraient progressivement la cosmogonie des récits du duo argentin qui, à maintes reprises, délaissera son personnage emblématique. C'est le cas avec la série des histoires du *Bar à Joe*, qui demeure à nos yeux une des créations majeures du couple, et plus largement de la bande dessinée moderne. C'est peu dire qu'avec cette série, nous sommes en présence d'une œuvre en disjonction avec ce que nous offrait d'ordinaire la bande dessinée au début des années 80. La thématique, la narration ou encore le travail graphique détaché des exigences de la représentation classique, renouvelant l'expressivité du noir et blanc, affirment un Muñoz aux commandes de son art, subsumant Alberto Breccia, dont il suivit les cours à la *Escuela Panamericana* de Arte de Buenos Aires. Bruno Lecigne ne parle-t-il pas de la première bande dessinée à proposer une telle « authenticité expressive » [1], et Thierry Groensteen n'y voit-il pas l'avènement d'un nouveau style « libéré de toute influence pour atteindre à [un] expressionnisme baroque d'une formidable intensité » [2] ?

VAN GOGH, ÇA OUI QU'IL...
TU ES UNE MERDE, U-NE MER-DE !!!
...DE MARION, QUI ...QUAND IL EST RENTRÉ DU VIET-NAM
Unoo, doss, treees. tus pasos en la escalera, oigo la voz de madera..
de la escale-raaaaaaa..
OUI ÇA...ÇA S'EST TERMINÉ COMME ÇA POUR MOI...JE CROIS QUE JE VAIS APPELER LA POLICE...
1 HEURE DU MATIN...

© Ed. Casterman

Contes de fée qui commencent par la fin

Le Bar à Joe : c'est sous ce titre, dont le bon usage grammatical proscrit le tour mais qui dénote dans toute sa transparence la nature populaire du lieu, qu'en 1981 paraît aux éditions Casterman un volume regroupant cinq nouvelles dont la quintessence est ce bar, comme sans doute il s'en trouve quantité à New York. Le personnage du tueur à gages dans l'histoire intitulée *Ce sympathique Mister Wilcox* en fait d'ailleurs la remarque : « En Amérique il y a bien 150 000 bars avec ce nom-là ». Dans cette réduction microcosmique de la société américaine, des individus d'origines diverses se croisent, s'ignorent, s'aiment, se haïssent, racontent leurs histoires, se mettent en scène, vivent et parfois meurent. Le propos des auteurs est simple : « isoler » dans ce bouillon de cultures quelques spécimens d'humanité vivant une crise existentielle, et en faire les protagonistes d'un récit dont les développements épousent les thèmes favoris de Muñoz et Sampayo. Expérience poursuivie dans *Histoires amicales du Bar à Joe*, qui paraît en 1987.

La première histoire, *Pépé l'architecte*, s'intéresse au personnage éponyme, qui, de sa qualité d'architecte, n'a conservé que le souvenir. Anonyme, substance si négligeable qu'on ne le désigne plus que par des périphrases, « le garçon qui nettoie chez Joe », Pépé est maladivement silencieux sur son passé, dont on devine cependant toute la tragédie au fil du récit, celle d'un intellectuel brisé par la dictature d'un pays sud-américain, contraint d'abandonner sa terre natale, sa famille et sa vie pour se réfugier dans l'illusion de la liberté retrouvée aux États-Unis. Craignant à tout instant d'être renvoyé dans son pays, l'ancien architecte a renoncé à toutes formes de vie sociale et s'est muré dans un isolement paranoïaque hanté par ses démons : ses anciens tortionnaires, la peur de la douleur, de la mort. Au thème de l'exil s'ajoute ici celui des conséquences liées à la perte de l'identité : en l'absence de reconnaissance sociale, l'individu n'est plus rien, il n'a bientôt plus de réalité (dans *Stevenson en quelques traits*, un des récits des *Histoires amicales du Bar à Joe*, Muñoz et Sampayo gomment littéralement les traits du visage du personnage de Stevenson, engagé dans une quête identitaire). Un thème proche de celui développé dans *Histoires rouillées*, dont le personnage central, Moses Man, est une ancienne gloire de la boxe. Celui que l'on surnommait jadis le « Matador juif » est une épave alcoolique à qui un catcheur de renom propose de remonter sur le ring pour un simulacre. Croyant revivre le combat qui a entraîné sa déchéance, Moses Man, auquel le dérèglement mental ne permet plus de distinguer la réalité du fantasme, le passé du présent, pense que l'heure de la revanche a sonné.

© Éd. Casterman

Dans *Ce sympathique Mister Wilcox*, les auteurs saisissent un instant de défaillance chez l'impénétrable Mister Wilcox, assassin de profession, qui a la faiblesse de sympathiser avec sa future victime. Pour la première fois de sa carrière, un soupçon d'humanité, voire la naissance d'un sentiment amical chez ce solitaire le conduit presque à trahir un contrat. Avec *Ella*, c'est le thème de la coexistence inter-raciale qui est abordé par le biais d'une histoire d'amour naissante entre Ella, la photographe blanche un peu cyclothymique dont les photos forment progressivement la mémoire du quartier, et un chirurgien noir, fierté de sa communauté. Ella, qui traque la réalité des choses sous leur apparence, est le substitut des auteurs dans la fiction. En même temps qu'elle développe ses clichés, elle dévoile aussi la vérité des principaux protagonistes des histoires de ce recueil, même si elle manque de clairvoyance sur sa propre relation amoureuse. Ce jeu qui consiste à montrer l'envers du décor, à souligner les distances qui existent entre l'apparence et la réalité, est un des ressorts de l'ironie chez Muñoz et Sampayo : dans l'histoire intitulée *Histoires amicales* (in *Histoires amicales du Bar à Joe*), à chaque

© Éd. Casterman

récit que font trois camarades de promotion de leur « réussite sociale » correspond une représentation bien moins glorieuse de la réalité ; dans le même ouvrage, le portrait de Kuntz se construit lui aussi dans l'écart entre les discours d'intention et les actes de ce cinéaste engagé, qui réalise un film sur le génocide des Aztèques mais n'hésite pas pour cela à sacrifier quelques figurants indiens sur l'autel du génie artistique.

Enfin, la *Cinquième histoire* est celle que raconte Mike Weiss, le fils du quincaillier juif, devenu parricide par amour pour son père.

On le voit, les arguments des récits imaginés par nos Argentins sont proches du fait divers, à cent coudées de toute intention épique ou des schémas du récit d'aventure affectionnés par la bande dessinée. Toutefois, il est évident que le *Bar à Joe* se rattache encore au genre du roman ou du cinéma « noir », parfaitement sensible à la fois dans le climat qui s'en dégage grâce à la musique de jazz en arrière-fond et à l'expressionnisme du noir et blanc, qui n'est pas sans rappeler certains films de Robert Aldrich ou de Jules Dassin ; s'y ajoutent : la présence de motifs propres à ce domaine (les morts violentes, les flics racketteurs, les tueurs professionnels, les prostituées) ; l'importance de lieux tels que la salle de boxe, le bar ou, très largement, la ville : New York, archétype mythique de la grande cité qui cristallise et explicite les conflits. On comparera aussi le *Bar à Joe* avec le « néo-polar », miroir du réel qui développe des récits dans lesquels large place est faite à l'individu évoluant dans un environnement urbain inquiétant, et où l'intrigue compte moins que l'esthétique critique et politique de l'auteur. Ce genre cultive un certain sens du pathos, qu'il partage avec la tragédie. Précisément ce qui domine dans le *Bar à Joe* — exception faite peut-être pour *Ella* — c'est le flirt avec la tragédie, sans grandiloquence, sans effets de manches. Un tragique sans cesse mis en balance avec l'ironie et l'humour, qui évitent l'écueil du manichéisme et du sentimentalisme larmoyant. Une phrase relevée dans *Histoires rouillées* résume à merveille l'organisation générale de ces récits : il s'agirait de « contes de fée qui commencent par la fin ». Chaque histoire, en effet, raconte soit la dégradation d'une situation initiale stable, celle d'une vie qui se consume doucement dans l'indifférence générale (Mike Weiss vit tranquillement avec son père, le tueur se prépare à exécuter un énième contrat...) ; soit des destins prometteurs déjà brisés, dont il s'agit alors de suivre l'oxydation accélérée par un événement précis. Mais contrairement à la mécanique du conte ou à la dramaturgie du récit policier, le désordre qui survient ne trouve aucun règlement satisfaisant lorsque le récit s'achève. Comme dans le « néo-polar », aucune intervention transcendante ne vient restaurer un ordre ou une morale latents. Au contraire, rien ne paraît pouvoir contrarier la marche du malheur : ironique dans *Histoires rouillées*, où le suicide de Moses Man profite à son ex-femme remariée avec son ancien manager, tous deux ayant abandonné le boxeur après que celui-ci ait commencé à perdre ses combats ; flamboyant dans *Tenochtitlan*, où la société unanime récompense l'artiste criminel (*Histoires amicales du Bar à Joe*).

Parmi les éléments perturbateurs, la parole n'est pas le moindre. Il est un

fait que dans un bar les langues se délient plus aisément, on y parle à profusion, on se met avantageusement en scène (*Histoires amicales*). Mais on ne prend jamais la parole impunément. Lorsque Joe le barman tente de percer le mutisme de son employé et l'invite à se confier, il enclenche un processus qui, passant par la prise de conscience de Pépé, lequel ouvre les yeux sur une situation qu'il tente de (se) dissimuler — paradoxalement, c'est au moment où on lui brise ses lunettes que le myope Pépé semble ouvrir les yeux sur la réalité —, conduit à la mort du protagoniste. Lorsque de la logorrhée qui inonde la salle du bar se distingue une parole singulière, celle-ci n'est jamais sans conséquences : Moses Man, apostrophé par les gros bras du catcheur, a le défaut d'orgueil de rappeler qui il fut et par conséquent de raviver le souvenir de sa gloire passée et donc de se condamner à mort.

Parler, raconter, c'est s'exposer au risque de se découvrir des intérêts communs et de sympathiser avec l'autre — ce qui peut compromettre la mission du tueur — mais c'est aussi risquer de ne pas être parfaitement compris de l'autre, pris au piège des apparences : le compagnon de cellule de Mike Weiss, à qui ce dernier fait le récit des motifs qui l'ont conduit en prison, n'en retient qu'une chose, c'est que Weiss est l'auteur d'un crime si amoral — le parricide — que même la communauté des parias peut s'arroger le droit de le punir. Si ceux-ci avaient fait l'effort d'être attentifs au récit, peut-être auraient-ils entrevu, sous le seul aspect du crime, les motivations profondes d'un tel geste ? De la même manière, le lecteur des bandes de Muñoz et Sampayo, ces auteurs qui ne se soumettent pas à la servilité du vraisemblable, frappé par l'ambiguïté de récits sans conclusions définitives, s'astreint à une lecture participative. Cette implication est favorisée par un ensemble de procédures qui visent la pluralité du sens.

Visible, lisible

Tout dans le *Bar à Joe* signale le souci de dépasser la *mimesis* académique pour proposer une *interprétation* du monde réel. Personnages et lecteur sont placés devant leurs incertitudes quotidiennes face à une réalité indéchiffrable, qui ne répond que rarement à un rapport de causalité romanesque, qui se dérobe et ne laisse d'autre alternative que l'interprétation. Ce qui explique certainement que l'on ne peut faire une lecture négligente et rapide des pages du *Bar à Joe* car si la narration, linéaire, ou qui n'emploie que des figures classiques, comme l'analepse dans *Histoires rouillées* et *Cinquième Histoire*, n'offre pas de résistance, la représentation en revanche, que l'on qualifie parfois de baroque, pose de sérieux problèmes d'interprétation. Graphiquement, Muñoz n'hésite pas à faire cohabiter les formes les plus hétérogènes. Il n'est pas rare de rencontrer dans une même vignette un trait mimétique et un trait outré, caricatural, qui brouille les repères et empêche l'installation dans le confort de la lecture.

Si l'organisation générale des bandes ne trahit en rien les règles en usage, la gamme expressive, explorée jusqu'à l'abstraction des formes, ne peut en revanche se résoudre à la représentation vériste que supposerait le choix de sujets prosaïques. La compréhension de nombre de ces planches ne peut se faire qu'au prix d'un véritable effort de déchiffrage et de mise en réseau des éléments. Impossible d'être informé de la totalité des contenus au premier regard : certaines vignettes sont saturées d'icônes, d'idéogrammes, de textes diégétisés (affiches, coupures de journaux, badges...) ou non (textes de chansons, pancartes pointant les personnages) dessinés d'une même main, de personnages secondaires d'apparence bizarre, aux caractéristiques exagérées. Certaines vignettes, *a fortiori* des bandeaux, qui condensent visuellement plusieurs événements simultanés, supposent un effort d'identification des éléments concurrents dans le cadre. Notamment lorsque les cases proposent des « cadrages » surprenants (parties du corps d'un personnage en amorce de cadre, alternance de points de vue immotivés dans une séquence, dérèglement de l'échelle des plans) ou sont dominées par des aplats noirs aux contours géométriques en lisière des vignettes contiguës, que vient creuser le blanc en des lignes parfois si ténues qu'elles paraissent détourer des

© Ed. Casterman

ombres en négatif — comme le montrent ces remarquables scènes d'amour entre Ella et son amant, qui ne tiennent qu'à quelques formes presque abstraites dans l'obscurité, dessinées à l'aide d'un nombre réduit de lignes. Si l'on ajoute que les noirs et les blancs se répartissent sans vraie logique naturaliste mais traduisent en effet, dans leurs confrontations, des intensités, des sensations — les précipités d'une blancheur vertigineuse dénotent des sensations de violence, de peur, mais aussi de rapidité, tandis que les masses sombres ressortissent au régime de l'intimité, de la confidence, et freinent la lecture — on comprendra pourquoi le balayage rapide d'une page, ou la première lecture désinvolte, sont presque interdits.

Tramage de la fiction et de la réalité

La linéarité est encore perturbée par des effets de condensation, notamment l'imbrication du réel et du fictif, qui ne joue pas la motivation réaliste mais s'entend bien à traduire la complexité du réel. C'est ainsi que les auteurs trament la fiction à un contexte politique et socio-économique contemporain du moment de l'écriture. Les histoires fictives du *Bar à Joe* s'actualisent dans l'Amérique du Nord de la fin des années soixante-dix. Ce qu'attestent, outre l'ensemble des signes iconiques, les allusions à des événements localisés dans le temps : l'histoire de *Pépé l'architecte* renvoie au soutien des États-Unis en faveur des dictatures sud-américaines après la crise cubaine ; de la litanie des conflits auxquels Jonathan Jones, le cireur, dit avoir participé, on retiendra la Guerre de Corée prélude au conflit vietnamien (*Pépé l'architecte*) auquel fait écho la une d'un journal dans *Ce sympathique Mister Wilcox*, qui titre sur la « Guerre pacifique entre la Chine communiste et le Vietnam rouge ». Ce dernier récit est d'ailleurs daté : l'histoire débute à Chicago le 2 janvier 1979, et si on retient l'hypothèse que tous ces récits sont contemporains les uns des autres, cette seule mention suffit à corroborer la datation approximative que nous fournissions plus haut. Dans *Ella*, l'histoire d'amour entre la photographe blanche et le chirurgien noir a pour arrière-plan les antagonismes interraciaux et l'activisme du Black Power. Plus loin, enfin (*Cinquième histoire*), nous assistons au défilé de quelques fondamentalistes musulmans, déjà aperçus dans *Histoires rouillées*, qui réclament la pendaison du Shah d'Iran, alors réfugié aux États-Unis, et ce au cœur d'une crise pétrolière qui frappe les États-Unis.

Mais loin de favoriser l'illusion référentielle, ces indices intégrés à la narration n'obéissent pas à la hiérarchie classique qui organise les éléments en fonction de leur importance dans le récit. Au contraire, ils le contaminent de manière déconcertante, se greffant comme des parasites sur le récit principal : en raison d'une organisation inattendue des plans à l'intérieur de la vignette, le défilé des opposants au Shah d'Iran, qui devrait appartenir au régime du second plan — l'horizon d'attestation réaliste —, relègue visuellement, au contraire, le dialogue de Mike Weiss et de Rosa, les personnages principaux de *Cinquième histoire*, au second plan. Intervenant à un moment de tension dramatique, celui où la relation des jeunes gens prend un tour décisif — ils vont coucher ensemble —, ce pointage d'un contexte politique réel a pour conséquence de briser la romance à la fois ridicule et touchante que vivent ces deux personnages.

Cette dissémination parasitaire contraint le lecteur à ne jamais perdre de vue le contexte plus large dans lequel s'inscrit chaque histoire particulière : un monde conflictuel, désigné par les auteurs dans l'attention prêtée au spectacle de la rue qui, bien souvent, occupe le premier plan dans une vignette. Est ainsi décrit, sur un mode symbolique, un monde où se joue une comédie cruelle, teintée de non-sens : parmi les fondamentalistes qui défilent, on croit deviner la silhouette de Groucho Marx, qu'un manifestant tente de bâillonner à l'aide d'un foulard. Ce tramage fiction/réalité a des répercussions dysnarratives. Le procédé qui consiste à faire se télescoper le récit premier et les références à une réalité sociale, politique, compromet en permanence l'intelligence du récit, n'en laisse que rarement deviner la

conclusion : au regard des conventions classiques du récit réaliste, où chaque événement mis à l'avant-plan doit avoir une incidence narrative sur le récit premier, ici les références sont en apparence purement gratuites. En fait, leur forte capacité structurante contribue à dénoncer les habitudes de lecture. De sorte que, si on s'efforce d'établir des rapports de causalité, ces références induisent des conclusions erronées. Dans *Pépé l'architecte*, la paranoïa grandissante de Pépé, sa peur de l'arrestation, laisse croire à une conclusion de cet ordre — lui-même annonce qu'il va se dénoncer à la police — et ne permet pas de présumer d'un dénouement aussi déconcertant que celui imaginé par Muñoz et Sampayo. De même, dans *Ella*, la question raciale nimbe tellement toute la relation amoureuse des deux personnages que l'on imagine assurément que la rupture qui survient entre eux a pour seule explication l'impossibilité pour un noir et une blanche de s'unir sans s'exposer au risque d'être rejetés par leurs communautés respectives. Or la réalité est tout autre, puisqu'en fait le chirurgien noir a tout bonnement découvert sa nature homosexuelle.

Ce type de parasitage ou de dérivation des centres d'intérêts — quand ce qui est montré est sans rapport véritable avec qui est dit — dont on devine que le procédé trahit des intentions idéologiques, en vient à multiplier et à faire se chevaucher différents niveaux de lecture, qui se recouvrent partiellement sans se masquer. Un réseau de renvois entre des éléments atomisés à l'intérieur d'une histoire (parfois d'une histoire à l'autre), destinés à la seule attention du lecteur, semble s'organiser, à travers lequel le lecteur est amené à recomposer une « histoire souterraine », un récit implicite. Un peu à la manière de la photographe Ella qui, multipliant les clichés d'anonymes qui croisent sa route, tente de retrouver chez les autres des signes qui soient de nature à lui permettre de se découvrir elle-même : « je compose le reflet de moi que sont les autres », explique-t-elle pour justifier son travail.

Et très largement, tout le *Bar à Joe* vibre des intentions politiques de Muñoz et Sampayo, préoccupés qu'ils sont, comme Ella, de recomposer leur Moi à travers ces récits. Contraints eux-mêmes à fuir la dictature argentine, leurs histoires sont imprégnées de thèmes dont on imagine sans peine qu'ils traduisent une vision personnelle du monde — pessimiste et tragique, disions-nous plus haut — qui s'affiche plus clairement avec les années : *Sueurs de Métèque*, *Nicaragua* voire *Histoires amicales du Bar à Joe* sont des ouvrages à l'engagement plus transparent. À commencer bien évidemment par la « relecture » des États-Unis prétendu pays des libertés individuelles, image d'exportation de l'*american dream* que l'on a dû vendre à nos deux Argentins et que, devenus auteurs de bandes dessinées, ils s'emploient à démythifier [3]. La terre des libertés se révèle être une prison. Pépé l'architecte, contraint de se murer dans un silence coupable, n'est rien moins qu'un sursitaire qui a fui la torture physique pour mieux s'exposer à une forme plus insidieuse de supplice : la torture morale que lui inflige le sentiment d'impuissance, d'inexistence, et la perte d'identité qui le frappent et le contraignent à une forme d'exil intérieur.

Si loin si proches

Ce sentiment de complexité est enfin parfaitement notable dans la construction de personnages. Leur caractérisation imprécise et les non-dit sont compensés par la manière presque amoureuse de les représenter et de les mettre en situation. D'emblée se ressent la difficulté à cerner les personnages, à abstraire d'un fourmillement d'individus, ceux qui assument la responsabilité du récit principal, et ce dans la mesure où les auteurs ne fournissent que des indications liminaires sur les principaux actants. Les auteurs s'abstenant de préciser par de longs récitatifs artificiels la biographie et la psychologie des personnages, ceux-ci ne répondent à aucune caractérisation typologique définitive. Le récit seul se charge de nous livrer les informations nécessaires à leur bonne intelligence. Rien ne nous est dit sur Wilcox le tueur. Son aspect, son mode de vie indiquent sa position sociale, le reste nous sera progressivement suggéré par l'organisation du récit : en fait, à aucun moment nous ne sommes informés explicitement des raisons qui le conduisent à New York, ni de l'intérêt qu'il a à gagner la confiance de Conrad, sa future victime. Tout est suggéré par la froideur de Wilcox, la lassitude de Conrad qui paraît attendre quelque chose. De même, les raisons du mutisme de Pépé n'apparaîtront qu'au fur et à mesure des indices dont les auteurs parsèment le récit : une phrase lachée par l'ancien architecte qui précise qu' « on lui a brisé les couilles... », phrase qui doit s'entendre dans son sens littéral puisque Pépé s'avèrera incapable de toute relation amoureuse avec sa voisine ; sa défiance à l'égard des uniformes, la « fouille » des papiers du jeune homme par une prostituée et aussi quelques hystérisations graphiques comme la déformation de certaines icônes, qui dénotent un point de vue subjectif et indiquent la perturbation mentale ou

la peur — ce code est également utilisé pour traduire la psychopathologie de Moses Man —, tout cela lève progressivement le voile sur le passé du sud-américain. Parfois quelques récitatifs donnent accès aux pensées des personnages et permettent de préciser une impression : c'est le cas d'un soliloque inquiet de Pépé lorsqu'arrive la police, par exemple. Mais même ces quelques rares moments de focalisation interne peuvent contribuer à tenir le lecteur à distance, surtout lorsque les points de vue varient rapidement d'une case l'autre. Le lecteur, alors, n'a guère alors la possibilité de s'identifier à un quelconque personnage de premier plan dans la diègèse. Ainsi dans *Pépé l'architecte*, des remarques subjectives de la prostituée sont suivies de celles de Pépé, elles-mêmes juxtaposées à un récitatif en focalisation externe. Des points de vue par trop généraux, d'ailleurs, pour que l'on puisse pénétrer par le verbe l'intimité du personnage.

Les six premières vignettes bandeaux de *Pépé l'architecte* nous permettent d'illustrer les différentes stratégies de distanciation rencontrées dans le *Bar à Joe*. Nous pénétrons *in media res* dans le bar. La densité des signes graphiques, notamment la part quantitative qu'occupent les nombreux phylactères dans la première case, offre une comparaison visuelle avec le brouhaha qui émane habituellement d'un lieu public et la modification des points de vue (plongée, contre-plongée, vue frontale..) qu'accompagne l'alternance des zones lumineuses et sombres d'une case à l'autre, traduit le regard qui cherche sans accrocher, dans l'espace mouvant, un point précis sur lequel s'arrêter. Ce n'est qu'après un moment d'adaptation que l'on parvient à discerner les sons les uns des autres, à faire la part du verbal et du musical. De la même manière, un temps d'analyse est nécessaire pour démarquer les discussions simultanées dont on découvre des bribes, identifier des groupes locuteurs sans parvenir pour autant à suivre le fil d'un récit particulier. Muñoz retarde toute identification avec un personnage ou un groupe fondamental et l'entrée dans une histoire qui s'amorcerait : si dans la première vignette le point centripète est bien la masse noire du volubile Jonathan Jones, saisi au premier plan en contre-plongée, le personnage du cireur, dont la situation proclamait l'importance, disparaît presque dès la seconde vignette, au profit de quelques individus d'une même épaisseur de trait, tandis que dans la troisième case, proposant une troisième vision de la salle du bar selon un angle encore différent, Jones a presque disparu derrière un groupe d'intellectuels new-yorkais.

« DIAGNOSTIC... FAMILLE... UNE VÉRITÉ INTOLÉRABLE POUR TOUT PATIENT QUI N'A PAS UNE MATURITÉ ET UNE INTELLIGENCE EXCEPTIONNELLES. »
MIKE ! PARDON.
© Ed. Casterman

Ces six vignettes elliptiques — elles condensent en six tableaux l'écoulement du temps dans le *Bar à Joe* — sont assez exemplaires des procédés utilisés dans tout l'album par Muñoz : en refusant de différencier les personnages/acteurs du récit en cours des simples occurrences d'anonymes qui, bien souvent, occupent le premier plan et laissent parfois abusivement penser qu'ils ont un rôle à jouer dans le cours de l'anecdote principale, l'auteur ne confère à personne ce statut héroïque, hors du commun, qui s'applique ordinairement aux personnages principaux de la diègèse. Manière d'affirmer que le particulier ne prévaut pas sur la masse mais que l'un est concomitant de l'autre. Ainsi le personnage à la périphérie de l'anecdote principale peut-il à tout instant être propulsé à l'avant-scène : dans ce *Sympathique Mister Wilcox*, la prostituée et son petit ami, dont nous captons quelques fragments de disputes dans le bar, deviennent quelques pages plus loin les acteurs premiers d'un épisode déterminant de l'histoire principale. À l'inverse, des figures prépondérantes de certains récits seront reléguées au rang de figurants. Cette indifférenciation délibérée oblige même les auteurs à désigner artificiellement les personnages qui vont compter dans l'histoire : ce n'est que dans la sixième vignette de la seconde planche, alors que l'action est toujours réduite à sa portion la plus congrue et que de nombreuses pistes narratives pourraient être suivies, que Pépé fait son entrée dans le bar, pointé littéralement par une flèche qui le nomme et désigne son importance dans une histoire qui peut commencer.

© Ed. Casterman

Et pourtant, malgré cette distanciation si étrangère à un médium qui favorise ordinairement l'implication passive du lecteur, il est un fait que ce dernier (nous tous) ne peut que se sentir très proche de ces personnages qui s'imposent à lui. Sans doute parce que les auteurs ne font aucun mystère de l'intimité des personnages, qu'ils les exposent sans mot dire dans leurs contradictions, comme dans leurs nudités et leurs fragilités physiques : c'est Ella et son amant en train de faire l'amour, c'est Pépé et son impuissance, ce sont les rondeurs de Weiss et de Rosa se découvrant ingénument — relation sexuelle qui par pudeur sera symbolisée par la rencontre sur une tablette des paires de lunettes des amants —, ou encore Moses Man et ce corps d'ancien d'athlète dégradé. Les auteurs privilégient aussi le détail des visages en gros plan qui déclinent toute la gamme des émotions, renfor-

© Casterman

cées jusque dans les détails les plus prosaïques tels les gouttes de sueur, de sang ou bien entendu les larmes... Cet attachement se joue aussi dans des intensités : celles des regards échangés entre les personnages. Des séquences entières se construisent sur ce type d'échanges, sans qu'un seul mot soit prononcé. Dans *Pépé l'architecte*, la rencontre avec la prostituée se résume à un subtil jeu de regards : l'œil de la jeune femme en insert détaille l'anatomie de Pépé, qui a croisé son regard quelques cases plus tôt. L'œil de la prostituée trahit son intérêt puis invite Pépé, qui lui témoigne de la surprise, de la gêne, avant de céder à la peur lorsque, à l'extérieur du bar, la voiture de la femme fait mine de le renverser. Aucune parole n'aura été échangée sans pour cela gêner la totale implication du lecteur dans cette séquence à la construction remarquable. Et c'est ainsi que, par petites touches d'émotion ou d'importants moments de tensions émotionnelles, le lecteur en vient peu à peu à dessiner la personnalité du personnage et à se laisser gagner par la sincérité de caractères authentiques, ni bons ni mauvais, humains avant tout.

La vie n'est pas une bande dessinée, baby !

Le *Bar à Joe* de Muñoz et Sampayo, une des premières bandes dessinées à naviguer à la frontière entre la réalité fictive et le romanesque documentaire, a sans conteste changé la manière dont la bande dessinée pouvait prendre en compte le réel sans multiplier les attestations de réalité, copier jusqu'au détail une vision stéréotypée du monde. *La Vie n'est pas une BD, baby !*, tel est le postulat que les auteurs viennent soutenir dans une des aventures d'Alack Sinner (cf. *Viet Blues*, Casterman 1986) en se représentant aux côtés de leur personnage et en dénonçant avec un grand sens de l'humour les prétentions au réel de la bande dessinée. Du moins de ces bandes dessinées que le dessinateur de *Petits desseins* (*Histoires amicales du Bar à Joe*) a produit durant toute sa carrière, qui ne peuvent ressembler à la vie, celle-ci n'ayant « ni queue ni tête » et ne se laissant pas circonscrire au premier regard. Tout ce que Muñoz et Sampayo tentent avec bonheur de restituer dans leur propre œuvre. Alors faut-il en conclure que la bande dessinée *Le Bar à Joe* serait, au contraire, la vie ? Tout en proposant une approche incontestable du réel dans la dénonciation des sortilèges de la fiction et en intégrant des dimensions jusqu'alors exclues du champ de la BD, telle la politique, les auteurs ne renoncent pas pour autant au plaisir de raconter, de créer et d'imaginer en se servant du matériau du réel. À la grande satisfaction du lecteur. ■

Bruno Lecigne, Jean-Pierre Tamine, *Fac-simile, essai paratactique sur le Nouveau Réalisme de la bande dessinée*, Futuropolis, Paris, 1983.

Thierry Groensteen, *La Bande dessinée depuis 1975*, coll. "Le Monde de...", Editions M.A., septembre 1985, p. 124.

Dans un entretien paru dans un fanzine espagnol "El Golem" en 1976, Muñoz et Sampayo expliquaient qu'ils avaient choisi de situer leur fiction dans une Amérique fascisante pour défaire le mythe : « Nous nous sommes appropriés, sans complexes et avec allégresse, un langage né aux USA. Nous voulons montrer qu'aucun langage n'est condamnable en soi, qu'on peut seulement condamner l'usage qui en fait. Les bandes fascistes pullulent à travers le monde et plus particulièrement aux USA. Il s'agit de contre-attaquer avec les mêmes armes. » Extrait cité par Jacques de Pierpont dans son article « Muñoz, la vie n'est pas une BD, baby », in "Les Cahiers de la BD" n° 59, sept.-oct. 1984.

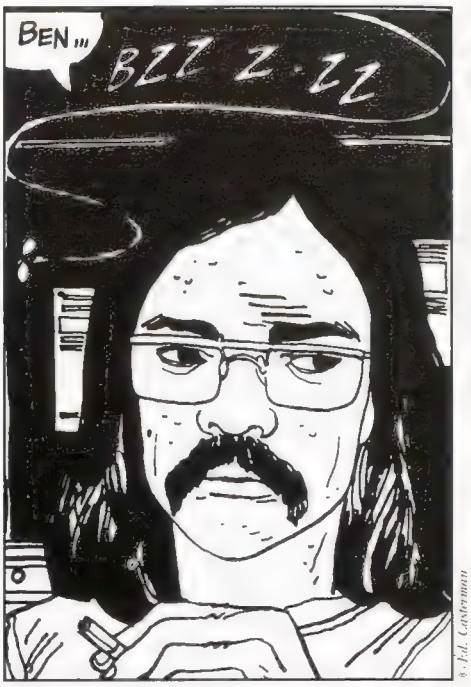
© Casterman

Hommages

Les fenêtres de Muñoz

Lorenzo Mattotti

propos recueillis et rédigés par Lilia Ambrosi



Je crois qu'il en est toujours ainsi : quand nous réfléchissons sur quelqu'un qui est une partie vivante de notre histoire, nos pensées se déchirent, se superposent, se perdent... puis, éventuellement et à l'improviste, elles se recollent en une plage de lumière. José Muñoz et son œuvre sont pour Mattotti une pensée forte, palpitante. C'est pourquoi les mots qu'il a trouvés pour la raconter échappent de temps à autre. Par moments la voix se brise quand on parle de quelque chose qui vient du fond du coeur...

« Ce fut Marcello Ravoni, le directeur de l'agence Quipos de Milan, à laquelle j'appartenais à l'époque, qui me montra pour la première fois les travaux de Muñoz. C'était dans les années 70. Au début, je n'y fus pas particulièrement sensible. J'y voyais des réminiscences de Pratt, et puis il me paraissait froid, relevant un peu de l'exécutant, même si quelques éléments et surtout la description des objets étaient indubitablement intéressants... Comme Ravoni disait qu'ils étaient très bons — « étaient », parce qu'il parlait aussi de Sampayo bien sûr —, j'ai commencé à suivre leur travail. Plus attentif au dessin qu'aux histoires et tout particulièrement à cette façon de traiter les objets, justement. Les descriptions sont détaillées, par exemple les graffiti sur les téléphones... En somme, Muñoz insérait tout doucement des flashes de réalité dans ses récits... Il venait de l'école de Pratt et Breccia, tous deux symbolistes en quelque sorte : Pratt pour avoir choisi le monde de l'aventure et de l'exotique, Breccia pour avoir toujours travaillé sur le métaphysique... Pour tous deux, un monde lointain comme thème... Muñoz, au contraire, racontait des récits en relation avec l'Amérique, Raymond Chandler et ainsi de suite, mais il les insérait entièrement dans la réalité de son vécu. Alors, je commençai à apprécier son travail...

Sa première histoire, *L'Affaire Webster*, bien que racontée avec ce trait qui lui est propre, si incisif et descriptif, plein de dynamisme, ne me parut pas exceptionnelle. Il me semblait être en face d'un bon dessinateur de policiers, pas plus. Mais les choses changèrent avec la première planche de *L'Affaire Fillmore*. On y voit le personnage entouré de références à son quotidien : les mégots, la Camel, la montre.. Il se réveille, se lève, allume une cigarette, et va uriner : une révolution ! Le quotidien qui entre dans la bande dessinée de série ! Cela, personne ne l'avait fait avant. À cette époque, il y avait la bande dessinée "underground", où les personnages copulaient ou déféquaient d'une manière extrêmement libre, et de l'autre, la bande dessinée de série d'aventure, classique, avec un personnage et son histoire. Deux mondes sans lien aucun. Le titre de gloire de Muñoz, et de Sampayo bien sûr, a été de mettre dans une bande dessinée de série des éléments de la vie de tous les jours. Ces éléments ont ensuite changé progressivement la réalité du personnage, modifiant le concept même de bande dessinée de série. Que ce soit au niveau du récit ou de sa représentation. Alack Sinner, initialement détective classique, un peu à la façon de Steve McQueen, s'est personnalisé : dans ce processus, le trait aussi a commencé à bouger, à devenir plus nerveux, les différents personnages ont pris davantage de place, la présence du noir s'est modifiée. Sur une base descriptive extrêmement précise et dans la continuité du personnage, il y a eu un changement ininterrompu. Grâce aux deux auteurs argentins, le concept de série a changé du tout au tout, la structure du récit s'est modifiée. Partis du policier classique, ils sont arrivés, dans les dernières histoires du *Bar à Joe* par exemple, presque à des non-histoires, c'est-à-dire à des histoires enchevêtrées, dans lesquelles le personnage n'est qu'un témoin et la structure presque à la manière des films d'Altman... Un travail énorme !

Les auteurs qui ont, de façons différentes, révolutionné la bande dessinée en contribuant grandement à ce qu'elle deviendra par la suite, ont été Moebius d'une part et d'autre part Muñoz et Sampayo. Le premier, parce qu'il a détruit le concept de série en créant une plage libre pour le rêve et le récit sans texte. Moebius a éliminé le schéma organisé de la page pour amener ses récits presque à la structure du langage automatique. Les deux autres, en revanche, ont intégré dans la structure des éléments qui n'en faisaient pas partie auparavant. Ce sont probablement eux qui ont fait le plus gros travail. De toute façon, on ne peut raconter l'histoire

de la bande dessinée en Europe sans citer ces trois noms.

Dans les histoires de Muñoz et Sampayo, on retrouve des aspects de leur vie quotidienne : la pièce où ils habitaient, leurs amis, les gens qu'on rencontrait dans les rues des villes où ils ont vécu. L'élément subjectif a toujours été si fort dans le travail de ces auteurs qu'à un certain moment, ils ont décidé de s'impliquer personnellement dans le récit, d'aller presque en visite chez leurs personnages, comme dans *La vie n'est pas une bande dessinée, Baby*, que j'ai cité par la suite comme étant le titre d'une chanson dans *Incidenti* [1], parce qu'elle m'avait énormément frappé. Ainsi, en racontant leur propre histoire à l'intérieur d'une œuvre d'imagination, ils ont su pénétrer dans le mythe, le mythe américain bien sûr.... Et en se l'appropriant, ils sont presque arrivés à créer une mythologie de leur propre vécu.

Muñoz nous ouvre des fenêtres. Son dessin ne se limite pas à refléter la trame du récit, mais il lance constamment d'autres messages. Chaque vignette est une fenêtre sur le monde qui entoure cette trame, elle lui insuffle air et vie. C'est une vie liée à celle de Muñoz, à ses pensées, à ses rêves. Ainsi les personnages se tordent en un trait expressif. On en arrive à des images sur lesquelles, par exemple, le trait tremble, parce que le cœur du protagoniste tremble de peur. Ceci s'est produit de plus en plus fréquemment au fil des ans, et en particulier aux moments où Muñoz est devenu son propre scénariste, ou bien lorsque dans les récits il y avait des moments de rêverie. Il est important de rappeler que derrière le trait il y a une vie, toute une manière de ressentir les choses, parce qu'aujourd'hui, on ne pense plus à ce que signifie « dessiner une image ».

Le rapport entre la subjectivité débordante et le besoin de raconter une histoire a été le problème des années 70, quand la BD sortait de la production de série. A partir de là, chaque dessinateur a dû choisir son type de relations avec la subjectivité... Dans l'œuvre de Muñoz, la B.D. policière n'était plus policière, parce qu'il y avait mêlé du passé, des personnages secondaires avec leur propre histoire, ses cauchemars personnels... En somme, que des fenêtres nouvelles... Tandis qu'initialement le noir servait à définir l'image, il est devenu dans le même temps l'élément qui l'a détruite. Dans les planches au crayon de José, la façon de définir les objets est incroyable ; et puis l'encrage les change radicalement. D'un cendrier il ne reste que le mégot, et le reste est noir, d'une bibliothèque il ne reste que l'ombre des livres et pourtant on arrive à voir toute l'image. Muñoz se sert donc du noir pour exprimer l'essence d'une sensation.

Dans l'œuvre de José, la présentation des planches a une importance primordiale. Au début elle était classique, à l'américaine, c'était l'époque des premiers films de Scorsese, comme *Taxi Driver*, tout le cinéma américain des années 70, Sinner en est plein et l'anticipe presque... Je me souviens que lorsque nous allions voir les films américains, nous nous disions : « Voilà le metteur en scène idéal pour filmer Sinner ». Et il y avait déjà toute la tradition du film américain, John Huston, *Asphalt Jungle*, le blanc et le noir que Muñoz reprit par la suite. Sa façon de mettre en page était donc d'un côté presque classique, tandis que de l'autre elle était chaotique. Une construction de base très solide, détruite ensuite par le blanc et le noir. Ce sont toujours des pages très denses, et si cette densité même peut créer des problèmes de lecture de la trame du récit, elle définit à merveille le monde raconté par Muñoz, qui est la véritable trame. Les histoires ne sont dans le fond qu'un prétexte pour raconter le monde.

Pour Muñoz et Sampayo, faire des bandes dessinées n'a jamais signifié exercer un métier, mais plutôt filtrer la réalité. Une vocation, une activité qui se reconnaît un sens éthique bien précis, une sorte de mission. La bande dessinée est pour eux porteuse de contenus et de contradictions en lesquelles ils croyaient fermement. Leur travail témoigne d'une réalité, tous deux le vivaient avec conviction. Quand je les ai connus, c'était l'âge d'or de la bande dessinée, elle était alors un langage à dignité égale avec le cinéma ou la littérature. Pour Muñoz la bande dessinée est restée une mission, bien qu'elle n'apporte pas de grandes satisfactions.

Les deux éléments fondamentaux de l'œuvre de José sont probablement l'idée de changement et l'effort intense vers le positif, une poussée pour sortir de l'enfer symbolisé par la ville d'Alack Sinner... Je me rappelle une de ses images qui me bouleversa fort, dans une histoire du *Bar à Joe* : on y voit un vieux dessinateur, peut-être devant ses planches, j'ai oublié les détails, c'est une image d'intense douceur, mais derrière cette image, il y a une histoire de souffrance. Elle m'a toujours semblé et me semble encore une réussite incroyable. La regarder m'a procuré un de ces rares instants où je ressens que, peut-être, cela vaut la peine de faire ce métier. » ■

Traduit de l'italien
par Solange Roux-Comoli.

[1] Album de Mattotti publié en France par Artefact en 1985 sous le titre *Incidents*.

© Ed. Casterman

© Ed. Casterman

La clarté et la force

Miguelanxo Prado

Au début des années 1980, j'ai découvert le langage auquel je consacrerais la plus grande partie de mon travail : la bande dessinée. Ce qui m'attirait dans cette façon de raconter, c'était l'effet multiplicateur dont je pressentais qu'il pouvait résulter de ce mélange amoureux de texte et d'images.

Au milieu des couleurs éblouissantes qui constituaient déjà, à cette époque-là, les figures de proue des magazines, l'œuvre de José Muñoz et Carlos Sampayo, au noir et blanc si convaincant, me fascina jusqu'au vertige.

Je ne sais pas ce que j'admirais en premier chez José Muñoz, de son style graphique ou de son incroyable habileté pour traduire ses dessins, ses textes et ses onomatopées dans un code d'une clarté et d'une force surprenantes. J'étais toujours stupéfié par sa capacité à réduire les formes à leurs traces essentielles et à progresser avec une aisance de funambule sur la corde raide de l'expressionnisme. La force dramatique de ses personnages, leur présence charnelle déchirante, enfermées dans ces traces semblables à des coups de couteau, me paraissaient quelque chose d'impossible.

Chacune de ses vignettes continue à m'apparaître comme un exercice de virtuosité graphique, un mécanisme que je veux approfondir. Chaque histoire dessinée par lui est une leçon de bande dessinée.

Si José Muñoz n'existait pas, je n'aurais certainement pas fait de BD.

Merci, José.

Traduit de l'espagnol par Thierry et Audrey Groensteen.

Muñoz : la preuve par trois

Frédéric Bézian

I.

Le dessin de Muñoz. La dure beauté de sa synthèse, née d'une conscience aiguë des formes, des caractères, du monde qu'il décrit.

Sa vitalité sans cesse nourrie, influant en gifle sur le découpage qu'il fait progresser avec santé. L'incroyable « appétit » de sa narration. Son plaisir évident du trait, des jeux éclatants entre noir et blanc, et le mien à toujours m'en réjouir.

Sa générosité. Sa tendresse, sans doute.

L'inarrêtable culot de « Muniossésampaillo » donne les bandes dessinées les plus désinhibées que je connaisse. Et parmi les plus libres durablement.

II.

Au Salon d'Erlangen, il y a trois ans.

Ma joie, trois matins de suite, à entendre débuter la journée par : — Comment ça va, chico ?

La *rastrada* : qui n'a pas vu (ni entendu) José Muñoz déambuler en traînant les pieds comme s'il portait encore des sandales de corde n'a pas vu grand-chose.

Impossible de le suivre quand il ergote sur son satané football.

III.

Parce qu'il sentait bien que je l'en priais un peu, il m'a parlé d'« Alberto ». Cinq minutes, pas plus, sur trois jours de nos bavardages.

Un silence.

Puis nous avons trinqué *al Viejo.*

NE VOUS FAITES PAS MOUSSER. ON A LU PLEIN DE ROMANS ET ON CONNAÎT LA CHANSON. ET SI VOUS VOULEZ PAS QUE JE M'ENERVE, NE M'APPELEZ PAS GROS PÈRE !
COMMENCE PAS BOUBOULE. ON EST LÀ DEPUIS HIER, ET TU CHERCHES DÉJÀ DES EMBROUILLES. C'EST TOI QUI A LU DES ROMANS, LUI, ÇA M'ÉTONNERAIT QU'IL EN AIT JAMAIS LU UN SEUL ...

© Ed. Casterman

Sur le sentier du réel

Jorge Zentner*

Il m'est impossible de faire référence à José Muñoz de façon directe sans parler auparavant de l'écrivain et scénariste Carlos Sampayo, que j'ai connu fin 1979 à Sitges, petit village méditerranéen où je vivais à cette époque-là. La rencontre eut lieu lors d'un repas chez des amis communs. Après de brefs et quasi-protocolaires tâtonnements, notre dialogue s'instaura sur le fertile terrain d'intérêts partagés : les livres, la littérature.

La conversation démarra pendant le repas ; accompagna de nombreux cafés ; se prolongea, plus tard, pendant que nous marchions sur la promenade le long de la mer sous un tiède soleil d'hiver ; et, ponctuée de silences plus au moins longs mais jamais interrompue, elle continue depuis presque vingt ans.

Nous parlâmes, donc, exclusivement de livres, ce qui (tous les amants de littérature le savent) équivaut à dire que nous parlâmes de façon fébrile et sans doute brouillonne de livres, d'auteurs, de voyages, de femmes... Bref, le genre de conversation qui, pour bien se développer, requiert toute une vie.

Cet après-midi-là, j'appris que Carlos Sampayo travaillait comme scénariste de bande dessinée. Pour diverses raisons (reposant toutes sur mon ignorance), je reçus l'information sans pouvoir la rattacher à aucun contexte.

Tout d'abord, j'ignorais l'existence en Europe de la B.D. en tant que genre narratif digne du plus grand respect intellectuel et artistique. J'ignorais, en conséquence, le travail d'un grand nombre de scénaristes et dessinateurs se consacrant à développer des œuvres personnelles, non répétitives, riches en défis et transgressions. J'ignorais le travail des nombreux éditeurs de revues et de livres, qui appuyaient les auteurs avec un mélange savant et équilibré de prudence économique et d'ambition culturelle. J'ignorais, enfin, l'existence des milliers de lecteurs adultes qui, dans de nombreux pays, s'approchaient de la B.D. de manière exigeante, sans complexes, avec la même soif d'émotions et de plaisir intellectuel ou esthétique avec laquelle ils pouvaient assister à une séance de cinéma ou lire un roman.

Il est donc bien compréhensible que j'aie ignoré que le scénariste Carlos Sampayo et le dessinateur José Muñoz formaient, précisément, l'un des tandems d'auteurs les plus remarquables et les plus représentatifs de ce que bientôt j'appris à appeler « bande dessinée d'auteur ».

Durant les mois et les années qui suivirent, je n'eus pas seulement l'occasion de lire les histoires d'*Alack Sinner*, je connus aussi le privilège de pouvoir lire les scénarios écrits par Sampayo pour ces histoires. Je connus personnellement José Muñoz et fus témoin de nombre de ces conversations au cours desquelles scénariste et dessinateur élaboraient ensemble la création de nouvelles narrations.

Je n'émettrai pas de jugements de valeur ni ne proposerai d'analyses théoriques sur les dessins de Muñoz, qui, on l'imagine facilement, ne me laissèrent pas indifférent. Je laisse cette tâche aux spécialistes. Je préfère pour ma part évoquer l'impression (plus intense encore que celle provoquée par ses dessins) que me fit la qualité de l'engagement de Muñoz vis-à-vis de son œuvre, de ses lecteurs et de sa profession.

Cet engagement se manifestait de plusieurs manières : dans sa reconnaissance des apports reçus de maîtres directs (comme « le vieux Breccia ») ou indirects (certains auteurs américains) ; dans l'immense attention accordée aux dessins de ses collègues contemporains, qu'il s'agisse d'auteurs consacrés ou de jeunes talents n'ayant encore rien publié ; dans le très haut niveau d'auto-exigence qui dominait sa production et qui le poussait toujours à la recherche d'images nouvelles, le trouvait toujours en alerte, à l'affût du monde extérieur, « en chasse » de l'expression correspondant à sa sensibilité la plus intime. Il se manifestait aussi, fondamentalement, dans la conscience que, lorsqu'un auteur se confronte à la page blanche, il assume non seulement la narration d'une histoire mais aussi la responsabilité d'enrichir et d'assurer la vitalité d'un langage.

Je parle de tout cela au passé parce que je me réfère à des souvenirs d'une époque où, moi-même, je ne rêvais même pas encore d'entrer dans le monde de la B.D. Le plus grand éloge qui me vient à l'esprit concernant Muñoz est que la même chose peut se dire de lui en mettant les verbes au présent. ■

Traduit de l'espagnol par Anne-Marie Ruiz.

* Jorge Zentner est un scénariste d'origine argentine, qui vit et travaille en Europe. Il a travaillé avec Ruben Pellejero (*Dieter Lumpen, Le Silence de Malka*), Lorenzo Mattotti (*Le Voyage de Caboto*) et Bernard Olivié (*Hamerikka*).

Portfolio

Alberto Breccia & Hector Œsterheld

Sherlock Time :« Faites vos jeux »

Le talent de Muñoz ne pouvait être célébré dans ces pages sans qu'y soit associé celui d'Alberto Breccia (1919-1993). Nous avons choisi de publier un récit complet inédit en France, dont les originaux appartiennent au Musée de la bande dessinée. Cette histoire en sept planches, scénarisée par Hector Œsterheld (qui est aussi l'auteur de *Mort Cinder* et de l'*Eternaute*), date de 1959 ; elle est donc antérieure aux œuvres qui ont assuré la réputation internationale du dessinateur de *Perramus*. Publiée en Argentine dans la revue « Hora Cero », la série *Sherlock Time* représenta le premier véritable succès de Breccia et exploitait déjà le thème du voyage temporel, que l'on retrouvera dans *Mort Cinder*. Nul mieux que Muñoz lui-même ne pouvait introduire cet épisode, dont le titre original est *Hagan Juegos*.

Les femmes lumières et les mâles obscurs *par José Muñoz*

« Je ne me résous pas à l'absence de mes maîtres, de ceux qui m'ont enseigné, lentement mais sûrement, que la bande dessinée peut être un espace privé, subjectif, où les passions construisent du sens — comme la politique devrait, dans l'espace public, construire du sens à partir de la passion. « Oh ! mon Dieu de la France !... », comme dit un de mes amis, ici, en Italie. Nos maîtres partis, on se retrouve comme un quelconque Meursault, le regard brûlé par le feu des idées incomplètes, danseuses folles dans un paysage à la chaleur blanche...

Noir et blanc. Le noir qui surveille le blanc, le noir qui fixe des limites à la lumière. Mon regard se perd dans les flammes des souvenirs... Je regarde les mots d'Œsterheld, je lis les coups de pinceau très constructifs du Breccia de ma jeunesse. À cette époque, mon père faisait une tentative de suicide après l'autre ; la réalité n'avait pour lui plus aucun sens. Je me cherchais donc des pères de substitution. Je trouvai Cerantino et Breccia, qui incarnaient respectivement l'art artisanal et l'artisanat artistique.

Regardons ces pages de Breccia. Dans chaque coup de pinceau, froid, précis et rigoureux, on trouve le temps fermé, définitif, de chaque dessin. Ce pinceau froid brûle. La réalité créée par Breccia était une réalité « mâle ». Moi, je suis plutôt féminin (je ris de me voir dans mon miroir !)... Être dans les terrains vagues, entre les frontières du blanc (femmes lumières) et du noir (mâles obscurs), donne des frissons qui, parfois, peuvent être très instructifs.

Breccia caresse la planche avec son bâton-pinceau. Son désir de survivre (aussi au plan économique) lui donne cette angoissante rapidité dans l'exécution — particulièrement dans cette histoire. On peut y admirer les touches de pinceau vangoghiennes, libérées de l'esclavage descriptif. Seule la femme n'est peut-être pas digne du reste. *She's only a drawing.*

Et Œsterheld ? Il a vu juste : dans nos cerveaux grondent des voix gigantesques, parmi de soudains éclats de lumière. À voir le paysage livide de nos âmes financiarisées, on se dit qu'il a peut-être eu raison de ne rien y voir d'autre. L'être humain, c'est vrai, n'est pas bien écrit, mais il est magnifiquement dessiné. Et les décors ! les décors !!... »

Alberto Breccia
par José Muñoz

Traduction de Hagan Juegos : *Mercedes Gonzalez*
Lettrage : Nadège Gaudin.

Sherlock Time

FAITES VOS JEUX

scénario: H. G. OESTERHELD dessin: BRECCIA

LA DATE TE SURPREND?... ÉVIDEMMENT... MAIS ELLE NE TE SURPRENDRAIT PAS SI TU SAVAIS QU'IL Y A DES ENDROITS DANS L'UNIVERS OÙ LE FUTUR N'EXISTE PAS... ENFIN, NE FAIS PAS CETTE TÊTE ET ÉCOUTE... ÉCOUTE CE RÉCIT...

"COMME TOUS LES JOURS, ROB DILLON, DU "SERVICE D'EXPLORATION", NOTE SES OBSERVATIONS DANS SON JOURNAL DE VOYAGE."

3-8-2005 Rien de neuf. J'ai déjeuné au champagne. Je voulais célébrer mon troisième mois de séjour sur cette étrange planète. C'est difficile à croire mais oui, aujourd'hui cela fait trois mois depuis...

... Que les commandes de l'astronef se sont emballées, comme si quelqu'un les dirigeait depuis l'extérieur, et que je suis tombé dans cette vallée ...

"TROIS MOIS DE ROBINSON ... C'EST CURIEUX, JE DEVRAIT COMMENCER À M'HABITUER, MAIS JE ME SENS DE PLUS EN PLUS AGITÉ. MON CŒUR PALPITE BIZARREMENT, JE DORS MAL ET JE NE PEUX RESTER TRANQUILLE. SI J'AVAIS UN QUELCONQUE COMPAGNON, JE L'AURAIS DÉJÀ DÉFIÉ À LA LUTTE PLUS D'UNE DOUZAINE DE FOIS."

Cela doit être la chaleur. Ou un gaz qu'il y aurait dans l'atmosphère. Ou une curieuse vitamine dans les fruits que je mange... Ou peut-être que ce qui me rend à moitié fou, c'est de savoir que je ne pourrai jamais sortir d'ici...

Car j'en suis convaincu : je me suis retrouvé dans une vallée aux contreforts si pentus et lisses qu'il est impossible de les escalader. Je suis comme incarcéré. Bien sûr, dans un autre sens, je ne peux pas me plaindre. J'aurais pu m'écraser en perdant le contrôle de l'astronef.

Ou j'aurais pu tout aussi bien atterrir dans un désert et non dans une vallée avec des fruits comestibles, de l'eau en abondance et au climat tropical. Je dois admettre que cette vallée ressemble à l'idée qu'on pourrait se faire d'une île hawaïenne...

UNE ÎLE HAWAÏENNE... JE N'AURAIS PAS PU ÉCRIRE UNE COMPARAISON PLUS IMBÉCILE...

SI SEULEMENT J'ÉTAIS TOMBÉ DANS UN ENDROIT OÙ LA VIE SERAIT PLUS DIFFICILE. JE N'AURAIS PAS AUTANT DE TEMPS POUR PENSER À TOUT CECI. ET JE NE SENTIRAIS PAS CES DÉMANGEAISONS DANS LES MUSCLES

...ET JE NE SENTIRAIS PAS TOUTES CES ENVIES DE ME BATTRE À COUPS DE POINGS AVEC UNE MEUTE DE LIONS... OU... MAIS NON !

SERAIT-CE POSSIBLE ? DES TRACES DE PIEDS HUMAINS ! MAIS LEURS DIMENSIONS PARAISSENT ÊTRE CELLES D'UN JEUNE HOMME ... OU D'UNE FEMME ...

OU D'UNE FEMME !...

ELLE A DÛ PARVENIR À PROXIMITÉ DE L'ASTRONEF, ET, PEUT-ÊTRE EFFRAYÉE, REVENIR SUR SES PAS... ET MOI LÀ-BAS, SOUS MA TENTE, ÉCRIVANT COMME UN IDIOT...

ELLE NE PEUT ÊTRE LOIN... JE DOIS LA RATTRAPER !

OÙ PEUT-ELLE BIEN ÊTRE ? JE SUIS VENU ICI DES MILLIERS DE FOIS ET JE N'AI TROUVÉ AUCUN PASSAGE.

JE DOIS LA RATTRAPER... JE DOIS LA RATTRAPER... ELLE DOIT ÊTRE LA RESCAPÉE D'UNE EXPÉDITION ANTÉRIEURE... JE NE SERAIS PLUS SEUL... JE DOIS LA RATTRAPER...

ELLE A REJOINT LA VALLÉE PAR ICI. JAMAIS JE N'AURAIS IMAGINÉ TROUVER UNE GROTTE !
LE SANG BAT VIOLEMMENT DANS LES VEINES DE ROB DILLON...

JE DOIS LA RATTRAPER...
IL SE HEURTE AUX ROCHERS, MAIS ROB DILLON NE SENT RIEN. IL NE RÉALISE MÊME PAS QUE, BUTANT CONTRE UNE ROCHE, IL PERD LA CEINTURE AVEC LE PISTOLET LANCE-RAYONS
...

JE DOIS LA RATTRAPER !
LE TUNNEL SE TERMINE SOUDAINEMENT. DE NOUVEAU LE SOLEIL BRÛLANT.

UNE AUTRE VALLÉE... OÙ PEUT-ELLE BIEN ÊTRE ?...

LÀ-BAS !! ET ELLE PARAÎT M'ATTENDRE !

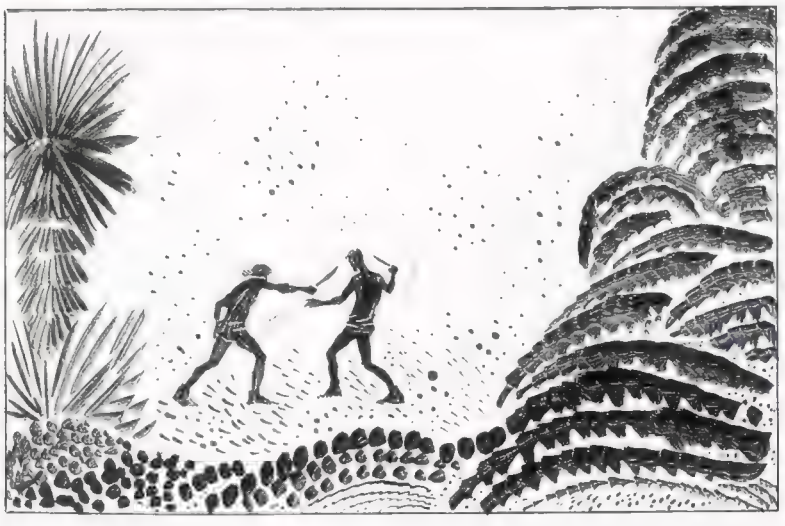
MAIS...

UN AUTRE HOMME !
CE DOIT ÊTRE UN AUTRE NAUFRAGÉ COMME ELLE. ROB DILLON DEVRAIT SE RÉJOUIR, MAIS NON, SON CORPS TREMBLE DE FUREUR.

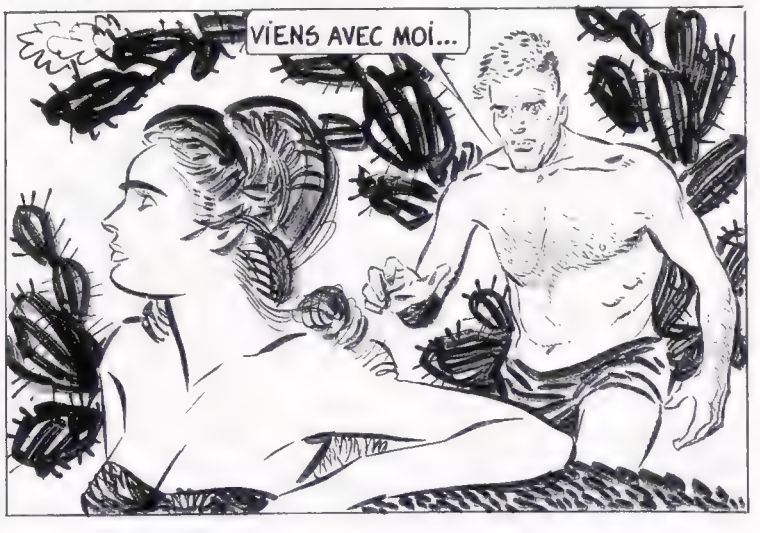
DU CALME ! CETTE FEMME EST À MOI !
OUI ?

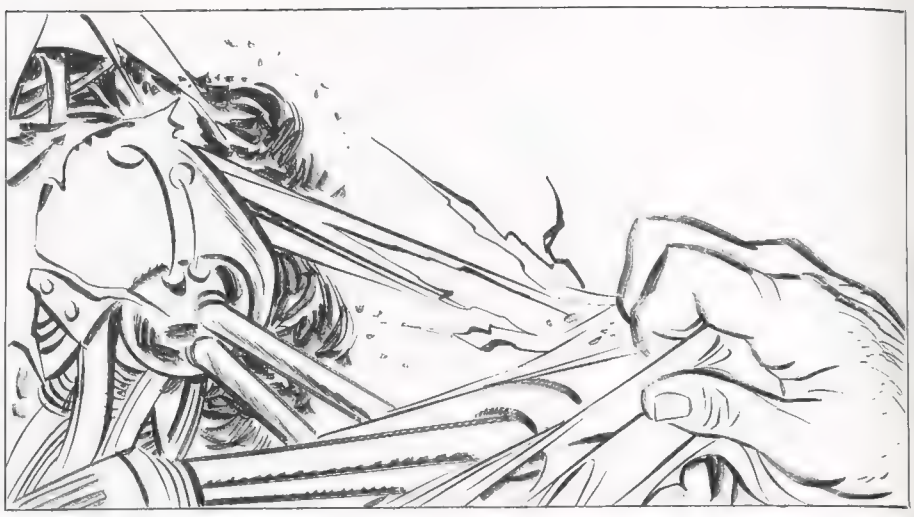
OUI ? ES-TU SÛR QU'ELLE SOIT À TOI ?

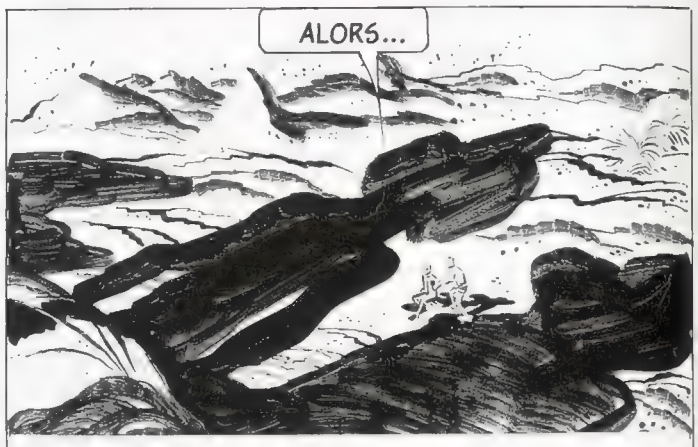
L'AUTRE EST ARMÉ. ROB DILLON CHERCHE QUELQUE CHOSE AVEC QUOI SE DÉFENDRE. ET LUI AUSSI A DE LA CHANCE. LÀ, PRÈS D'UNE PIERRE, IL Y A UN AUTRE COUTEAU...



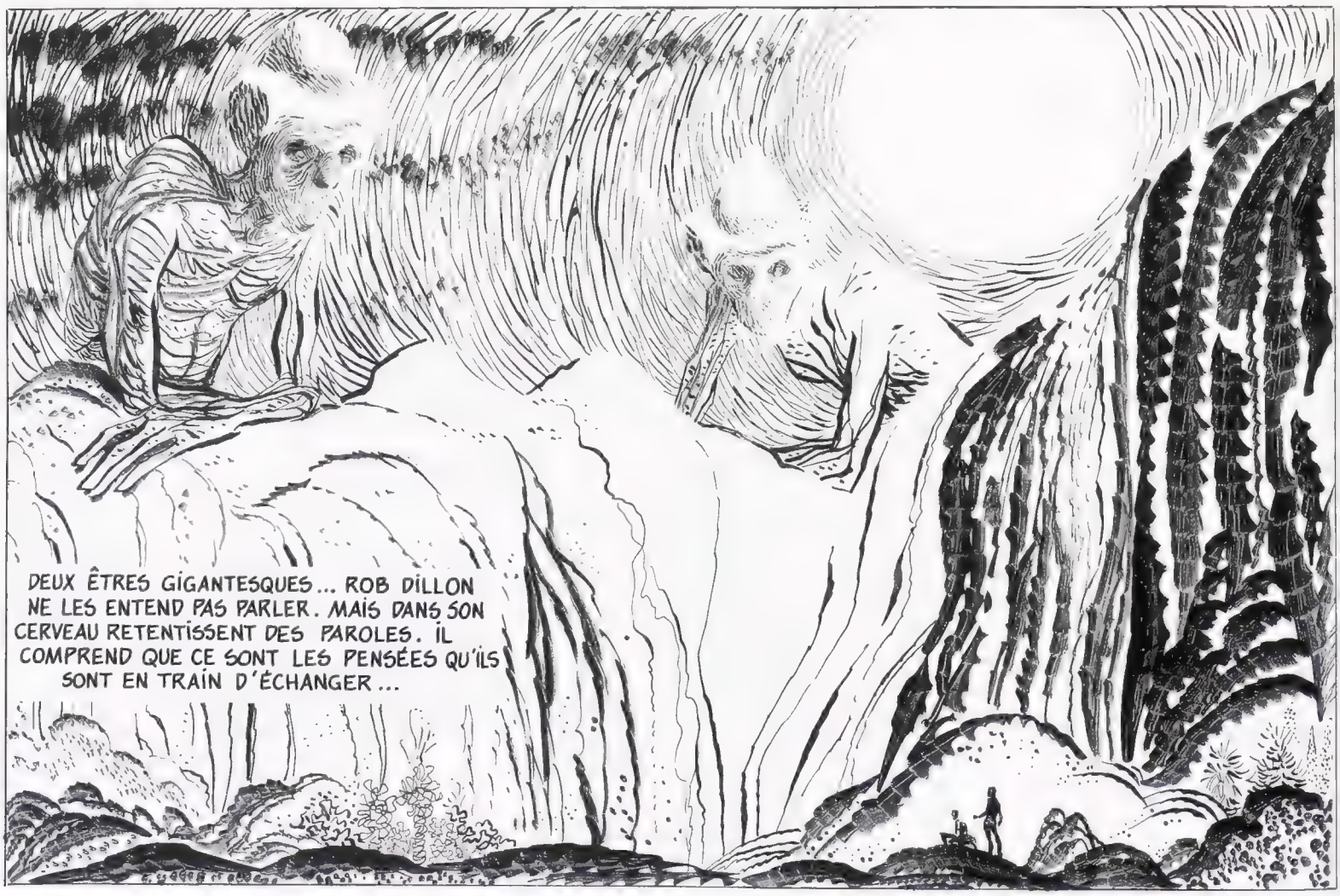
ROB DILLON N'ATTEND PAS QUE L'AUTRE TOMBE. IL SAIT QUE LA BLESSURE QU'IL LUI A INFLIGÉE EST MORTELLE...


VIENS AVEC MOI...

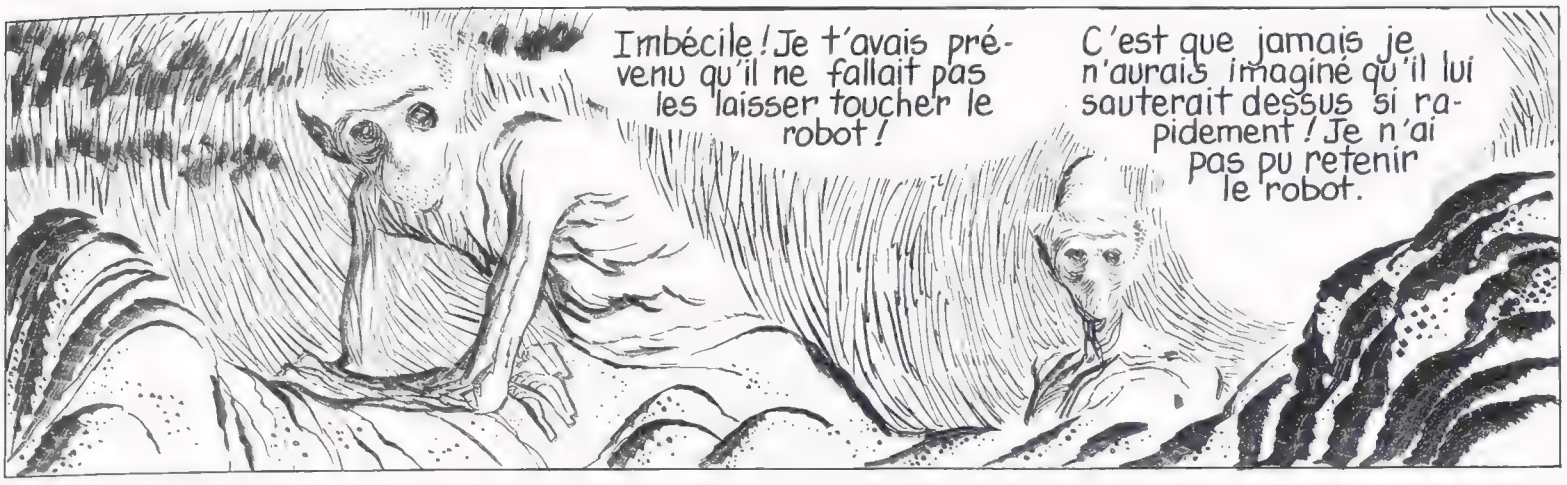




DEUX GRANDES OMBRES OCCULTENT LE SOLEIL...
ROB DILLON SE RETOURNE...

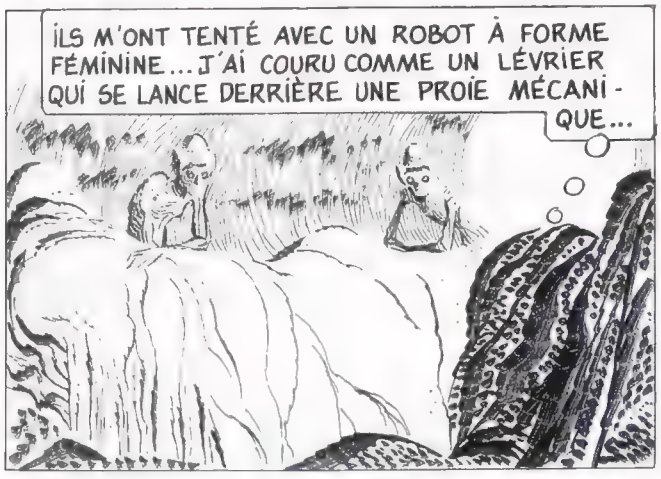


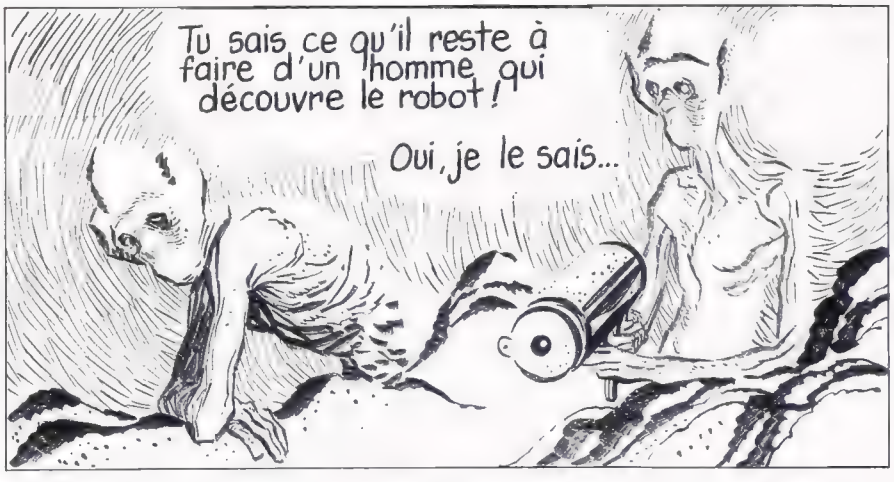
DEUX ÊTRES GIGANTESQUES... ROB DILLON NE LES ENTEND PAS PARLER. MAIS DANS SON CERVEAU RETENTISSENT DES PAROLES. IL COMPREND QUE CE SONT LES PENSÉES QU'ILS SONT EN TRAIN D'ÉCHANGER...


Imbécile ! Je t'avais prévenu qu'il ne fallait pas les laisser toucher le robot !
C'est que jamais je n'aurais imaginé qu'il lui sauterait dessus si rapidement ! Je n'ai pas pu retenir le robot.

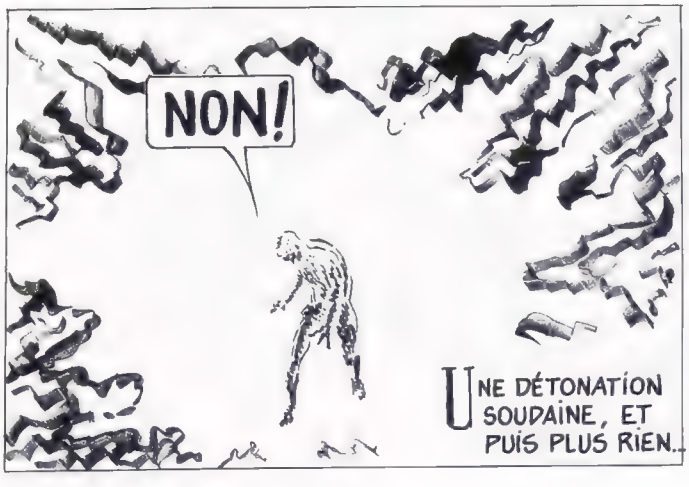
Tu es maladroit ! Cet homme ne voudra plus jamais se battre... Tu as endommagé l'un des meilleurs exemplaires que nous ayons jamais eus !

MAINTENANT JE COMPRENDS... ILS M'ONT CAPTURÉ AVEC L'ASTRONEF ET TOUT CELA POUR M'UTILISER COMME UN COQ DE COMBAT... LA VALLÉE DANS LAQUELLE ILS M'ONT FAIT DESCENDRE ÉTAIT UNE CAGE... ILS M'ONT GAVÉ, M'ONT FAIT SENTIR PLUS FORT QUE JAMAIS...

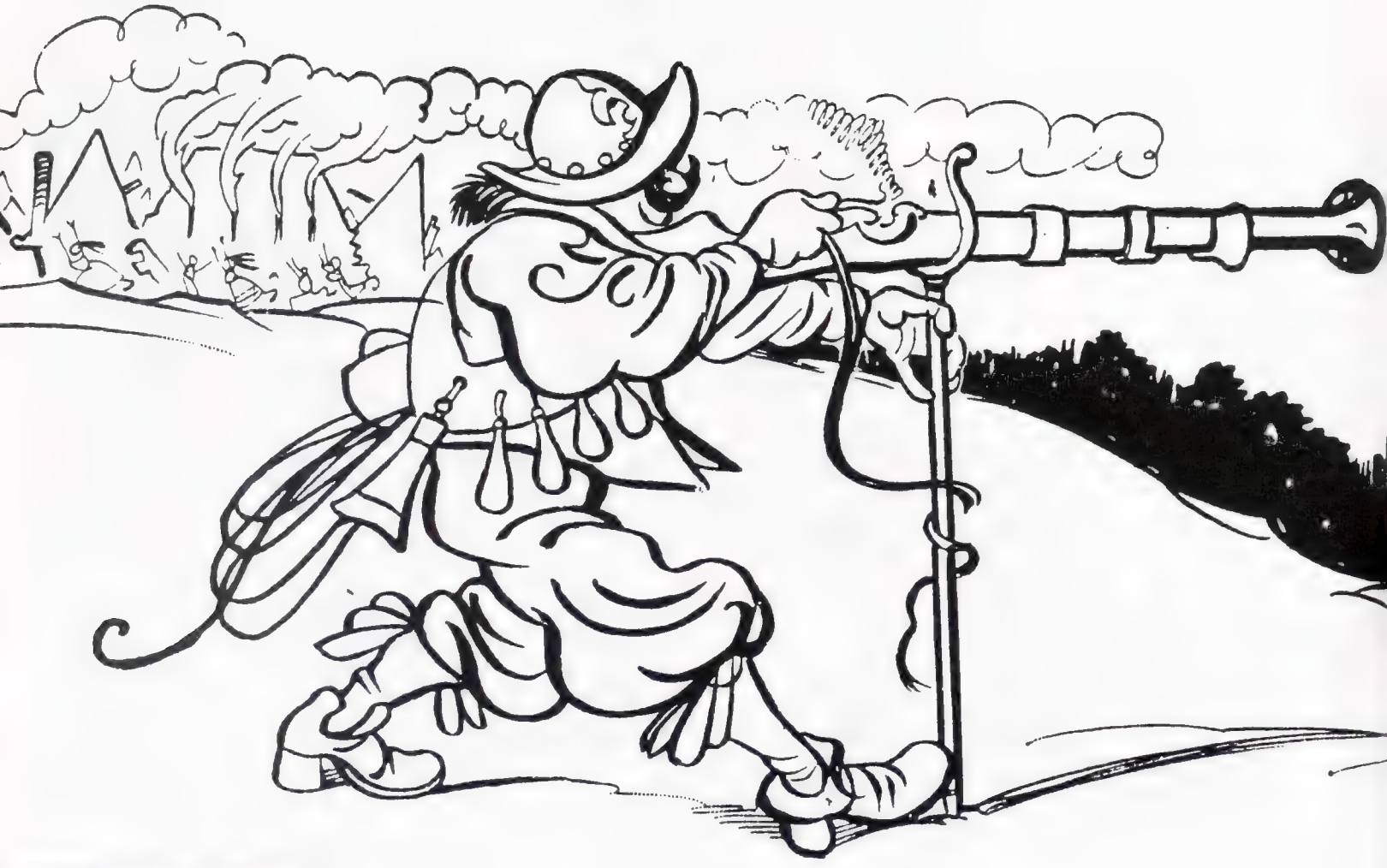

ILS M'ONT TENTÉ AVEC UN ROBOT À FORME FÉMININE... J'AI COURU COMME UN LÉVRIER QUI SE LANCE DERRIÈRE UNE PROIE MÉCANIQUE...


Tu sais ce qu'il reste à faire d'un homme qui découvre le robot !
Oui, je le sais...

NON !


NON !
UNE DÉTONATION SOUDAINE, ET PUIS PLUS RIEN...

PLUS RIEN...
FIN
breccia 59



La guerre à travers les âges, *planche muette de Caran d'Ache (détail)*

9e ART

PATRIMOINE

Thierry Groensteen

Les bandes dessinées de Gustave Doré

La reparution, aux éditions Hermann, de l' Histoire de la Sainte Russie, *est une occasion de réexaminer le rôle joué par le jeune Gustave Doré dans l'émergence du nouveau mode d'expression inauguré par Rodolphe Töpffer. Sa contribution au genre comporte quatre albums, dont les qualités de fantaisie et d'invention restent injustement sous-estimées.* La Sainte Russie *est d'ailleurs le seul de ces albums à avoir été (plusieurs fois) réédité au XX^e siècle. Lors de sa première parution, en 1854, il avait valeur d'adieu : à vingt-quatre ans, Doré abandonnait la bande dessinée pour devenir le peintre et l'illustrateur que l'on sait.*

L'adroite princesse n'avait rien négligé pour rendre attachante la lecture de ses œuvres.

C'est en 1847, soit un an seulement après la mort de Töpffer, que Gustave Doré (1832-1883) publie son premier album, *Les Travaux d'Hercule.* L'album paraît chez l'éditeur parisien Aubert, qui le présente au public en ces termes : « *Les Travaux d'Hercule* ont été composés, dessinés et lithographiés par un artiste de quinze ans, qui s'est appris le dessin sans maître et sans études classiques. Il nous a semblé que ce n'était pas la chose la moins curieuse de cet album original et nous avons voulu l'inscrire ici, non seulement pour intéresser davantage le public aux travaux de ce jeune dessinateur, mais encore pour bien établir le point de départ de M. Doré, que nous croyons appelé à un rang distingué dans les arts. »

La Maison Aubert a été fondée fin 1829 à l'initiative de Charles Philipon (1800-1862), qui s'est associé pour la circonstance à sa demi-sœur Marie et à son beau-frère Gabriel Aubert. De cet atelier d'imprimerie spécialisé dans l'impression et l'édition de caricatures, Philipon a rapidement fait le principal éditeur du genre. Dans ses deux journaux satiriques, l'hebdomadaire « La Caricature » (1830-1835) et le quotidien « Le Charivari » (1832), il a su réunir les meilleurs caricaturistes, créant une véritable école française de l'humour graphique. C'est ce dessinateur et éditeur déjà mythique [1], auteur de la célèbre caricature de Louis-Philippe en poire, qui a reçu Doré lorsque celui-ci s'est présenté chez Aubert, 29 place de la Bourse, son carton à dessins sous le bras. Arrivé depuis peu à Paris avec sa famille, le jeune prodige d'origine strasbourgeoise — qui, jusqu'en 1850, poursuivra ses études au Lycée Charlemagne, tout en fréquentant l'atelier du peintre Ary Scheffer — est venu proposer ses services fin 1847 pour le journal dont la Maison Aubert avait annoncé le lancement : le "Journal pour Rire". Avait-il déjà les 46 planches des *Travaux d'Hercule* dans ses cartons ? Il est probable qu'il était au moins en train d'y travailler, puisque l'album sort presque aussitôt de presse, avant même que paraisse le "Journal pour Rire", auquel Doré collaborera par ailleurs dès le n°1. Ces *Travaux* n'étaient d'ailleurs pas un coup d'essai : on connaît plusieurs autres albums comiques de jeunesse de Doré restés inédits (dont la forme ne s'apparente pas toujours exactement à celle d'une bande dessinée, mais qui sont néanmoins des albums narratifs conjuguant texte et dessin). Intitulés Les *Brillantes Aventures de Monsieur Fouilloux, La Mythologie ou les Aventures de Jupiter, Un voyage à l'Enfer, Aventures de Mistenflûte et de Mirliflor* ou encore *Histoire de Calypso,* ces manuscrits sont aujourd'hui conservées dans diverses collections privées et publiques.

Par la suite, Doré prétendra qu'il n'a jamais aimé la caricature, et qu'il s'était contenté de fournir ce que Philipon lui réclamait. Il est difficile de croire à la sincérité de ces propos ; on y reconnaît trop bien la posture classique de l'artiste désormais reconnu pour des œuvres « sérieuses », qui croit bon de renier ses « péchés de jeunesse » trop frivoles.

La collection des Jabots

On s'accorde désormais à reconnaître que l'éditeur Arthème Fayard fit figure de pionnier dans le développement de la presse illustrée au début de notre siècle. En revanche, les historiens de la bande dessinée n'ont pas encore pris la mesure du rôle déterminant joué par l'éditeur Aubert vers le milieu du XIX[e].

La protection juridique des créations littéraires et artistiques n'étant pas encore solidement établie à l'époque, c'est par la contrefaçon qu'Aubert est venu à la bande dessinée. En 1839, il a fait paraître des versions « pirates » des trois premiers albums de Töpffer édités à Genève : *Mr Jabot, Mr Crépin* et *Les Amours de Mr Vieux Bois*. La technique n'offrant pas alors de moyen pour reproduire directement les éditions genevoises, il avait dû les faire redessiner. Plus que la concurrence commerciale (les albums d'Aubert étaient moins chers que les éditions genevoises), c'est la piètre qualité artistique de cette contrefaçon qui avait désespéré Töpffer. Certains dessins manquaient, l'ordre de succession de certains autres était bouleversé, la mise en page était moins heureuse, la gravure faisait subir à chaque image une inversion, et surtout le trait était appliqué, laborieux, échouant à retrouver la spontanéité et la fraîcheur de l'original.

Cependant, bien loin de « tuer le genre », comme Töpffer en exprime la crainte dans sa correspondance, Aubert va le faire fructifier. À la suite des trois albums du genevois, il accueille ou suscite, dans ce qu'il désignera désormais, en référence au premier héros töpffférien, comme la « collection des Jabots », des bandes dessinées originales d'artistes français : Edmond Forest (pour l'*Histoire de Mr de Vertpré et de sa ménagère aussi*, 1840), le prolifique Cham, et... Gustave Doré. *Les Travaux d'Hercule* constituent le douzième titre de la « collection des Jabots », qui est tout simplement la première collection de bandes dessinées dans l'histoire de l'édition française.

Parallèlement à cette collection, Aubert publie aussi des recueils de caricatures, notamment par Daumier, Grandville et l'infatigable Cham, ainsi que de nombreux albums collectifs dans lesquels on retrouve les susnommés.

Les travaux d'Hercule, *détail.*

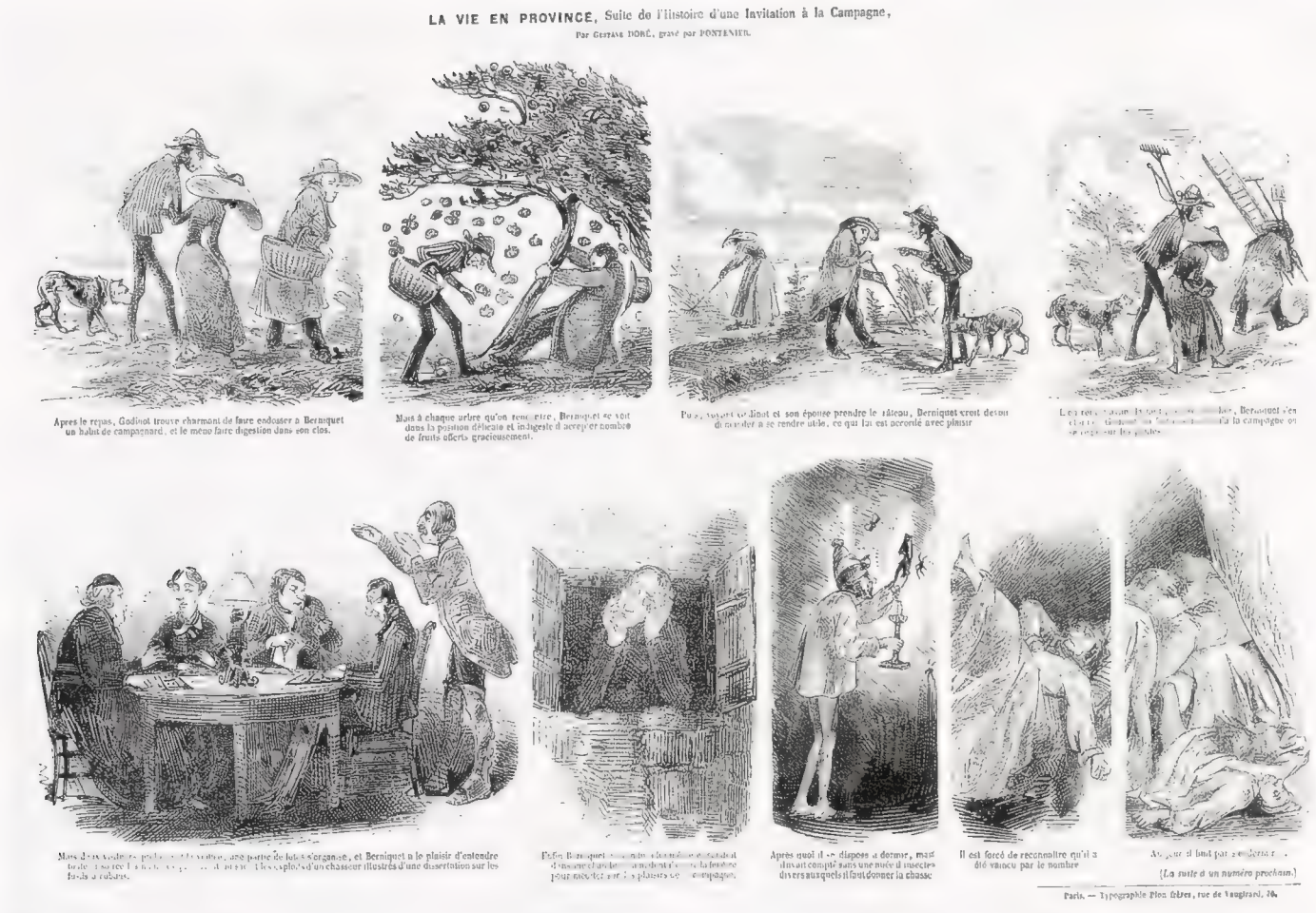
Le "Journal pour Rire"

Dirigé par Philipon, le "Journal pour Rire" lancé en février 1848, dont chaque numéro compte quatre pages, ne fait tout d'abord pas appel aux meilleurs artistes maison. Dans les 100 premiers numéros, les signatures les plus régulières sont celles de V. Adam, E. de Beaumont, Belin, Bertall, Henry Emy, Edmond Forest, Lorentz, Monta, Edmond Morin et Vernier. Nadar fait une première apparition au n° 69, pour devenir rapidement l'un des principaux collaborateurs ; Cham et Gill n'intégreront l'équipe que plus tard.

Entièrement consacré au dessin, le "Journal pour Rire" publie surtout des portraits-charge, des caricatures politiques, des dessins représentant des scènes de genre, des parodies de spectacles. Il y a aussi des reprises de caricatures déjà parues ailleurs, et des « macédoines » (pages regroupant plusieurs dessins d'un même artiste, sur des sujets variés). Quelques rares récits séquentiels sont développés sur une, voire deux pages. Le niveau général du "Journal", sous l'aspect comique comme sous l'aspect artistique, est très faible la première année. Il s'améliore peu à peu à partir de 1849, et ces progrès qualitatifs permettront au titre de trouver le chemin du succès dans les années 1850. La carrière du « Journal » s'achèvera en 1872, mais Doré n'y fera plus guère d'apparitions après 1856. On a calculé que sa contribution s'élève au total de 1382 vignettes et caricatures[2].

Bénéficiant, dans un premier temps, du fait qu'il n'y a guère de concurrent de sa valeur, Gustave Doré s'impose rapidement comme le dessinateur vedette du "Journal". En avril 1848, il obtient de Philipon un contrat lui garantissant la publication d'au moins un de ses dessins chaque semaine ; en contrepartie, la Maison Aubert s'assure l'exclusivité de la production de l'artiste pendant trois ans[3]. Parmi les contributions de Doré aux premiers numéros, on remarque des caricatures zoomorphes à la Grandville et un *Salon pour rire* représentant des peintures humoristiques. Apparaissent progressivement plusieurs veines parallèles, dont le jeune homme semble vouloir se faire une spécialité. Il multiplie les « grotesques », c'est-à-dire les personnages affligés de grosses têtes ou d'autres déformations anatomiques. Il signe aussi de grandes compositions pleine page, au trait (sans noir ni hachures), dans lesquelles il représente une foule de personnages. Ces scènes sont intitulées *Une fête au village* (n° 74), *Un bal champêtre dans la banlieue de Paris* (n° 85) ou bien encore *Aspect des Champs-Elysées le dimanche* (n° 88).

Évoquant sa collaboration au "Journal" dans une lettre qu'il adresse à son père le 7 février 1849, Doré explique qu'il néglige volontairement le dessin politique, « car je sais combien les plaisanteries de circonstance ont peu de solidité ; combien elles sont éphémères et tombent d'elles-mêmes


LA VIE EN PROVINCE, Suite de l'Histoire d'une Invitation à la Campagne,
Par Gustave DORÉ, gravé par PONTENIER.
Après le repas, Godinot trouve charmant de faire endosser à Berniquet un habit de campagnard, et le même faire digestion dans son clos.
Mais à chaque arbre qu'on rencontre, Berniquet se voit dans la position délicate et indigeste d'accepter nombre de fruits offerts gracieusement.
Puis, voyant Godinot et son épouse prendre le râteau, Berniquet croit devoir demander à se rendre utile, ce qui lui est accordé avec plaisir
Après quoi il se dispose à dormir, mais ayant compté sans une nuée d'insectes divers auxquels il faut donner la chasse
Il est forcé de reconnaître qu'il a été vaincu par le nombre
{La suite à un numéro prochain.}
Paris. — Typographie Plon frères, rue de Vaugirard, 36.

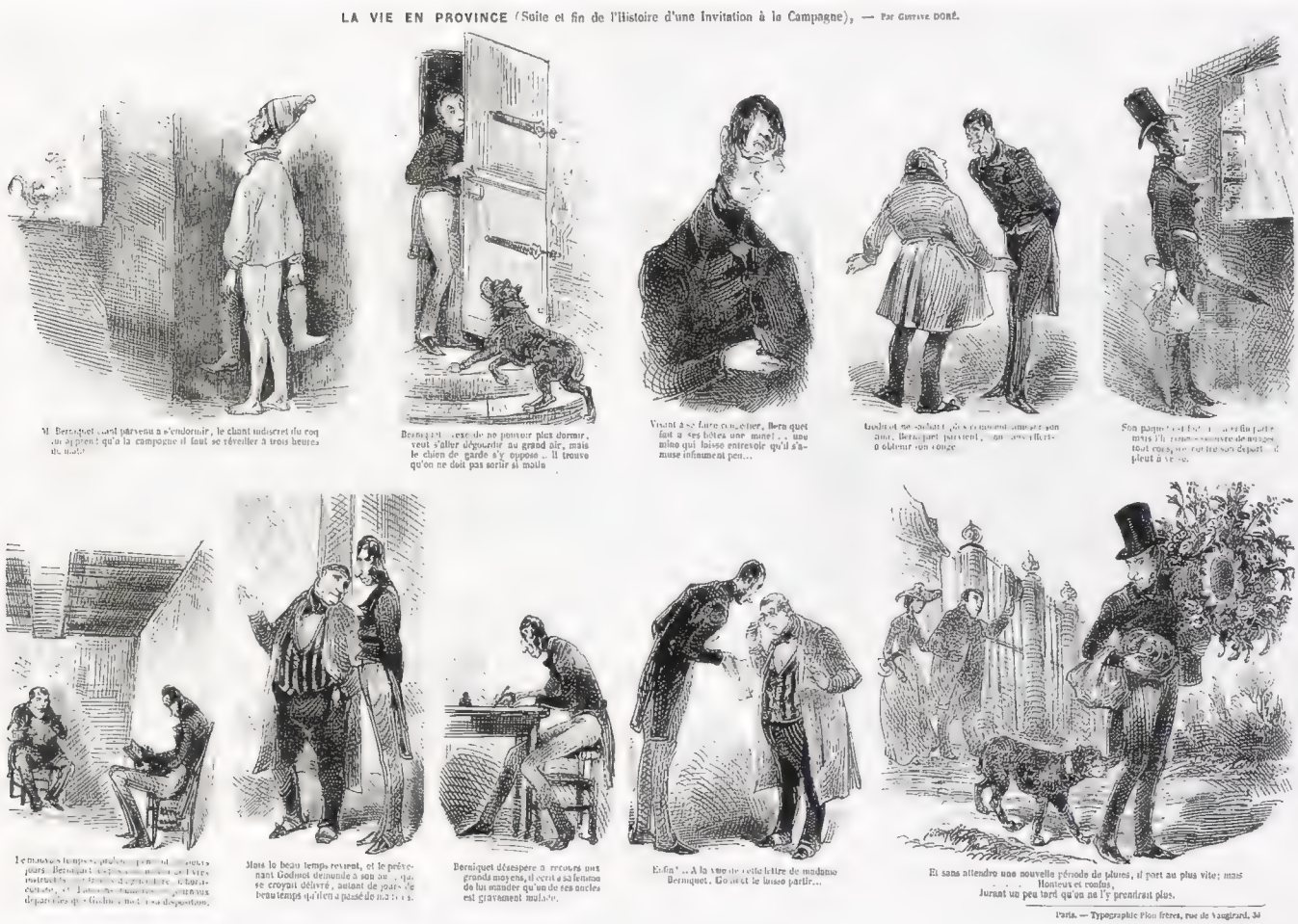
Histoire d'une invitation à la campagne, *deuxième épisode ; "Journal pour Rire" n°59, coll. Musées de Strasbourg.*

du jour au lendemain. J'ai préféré appliquer mon esprit (...) à la caricature qui a pour but l'étude des mœurs, caricature qui est de tout temps et (...) que le temps au lieu de la faire tomber ne servira qu'à prôner, attendu que toutes les séries que j'entreprends paraîtront ensuite en autant d'albums séparés... [4]»

S'agissant plus particulièrement des bandes dessinées, celles que donne Doré au "Journal pour Rire" ne comptent que quelques pages, mais leur publication n'en est pas moins répartie sur plusieurs numéros, qui ne sont pas toujours immédiatement consécutifs. De plus le titre des histoires subit fréquemment des modifications d'un épisode à l'autre, ce qui n'en facilite pas l'identification. Malgré leur dimension modeste, on doit les compter au nombre des tous premiers feuilletons en BD parus dans la presse française, avec l'*Histoire de Mr Cryptogame* gravée par Cham pour "L'Illustration" et le *Môssieu Réac* de Nadar pour la "Revue comique". Le principe même du récit de fiction développé en épisodes sous une forme graphique ne va manifestement pas de soi à l'époque : il représente une forme supérieure de narration intégrée, dont peu d'artistes se montrent capables. Ainsi, le deuxième feuilleton publié dans le "Journal pour Rire" — qui sera, aux n°s 92, 94, 95 et 97, *la Caravane* de *M. Bibloteau en Afrique*, en quatre planches, par Monta — ne propose pas de véritable narration séquentielle, mais seulement une suite de moments disjoints mettant en scène le même protagoniste.

La place me manque pour donner ici de ces courtes BD de Doré une description détaillée. Je ne mentionnerai que les premières. Fin 1848 début 1849 paraissent, dans les n°s 55, 59 et 60, les trois planches de l'*Histoire d'une invitation à la campagne*. Elle conte les mésaventures d'un citadin répondant au nom de M. Berniquet qui, invité à la campagne par son ami Godinot, s'y ennuie ferme, est empêché de rentrer chez lui à cause des intempéries, et jure qu'on ne l'y prendra plus. Puis vient, au premier semestre de 1850, *L'Homme aux cent mille écus*, sur un texte d'E. Bourget (n°s 102, 106, 111, 115 et 124), une histoire d'héritage où l'on remarque notamment les rêves prêtés au protagoniste, Narcisse Pomponet. *Les Oiseaux de concert* (n°s 138, 142 et 147) met en scène un couple de mélomanes, les époux Beausol, qui organisent un festival de musique. L'histoire — dont le sujet s'apparente à celui des *Trois artistes incompris* à paraître peu après — se termine par la mort des époux. Le plus remarquable de ces récits est sans doute le *Voyage sur les bords du Rhin* de mai-juin 1851 (n°s 170, 171 et 175), narré à la première personne.

Gustave Doré collabore aussi à la collection des « Petits albums pour Rire », qui sont des recueils de dessins d'humour : il signe les volumes intitulés *Croquis militaires* (en collaboration avec Girin), *Vie d'une parisienne* (collectif), *Les Collégiens* et *Les Collégiens* (2e partie) (avec Bertall), soit respectivement les 9e, 22e, 32e et 36e titres de la collection.


LA VIE EN PROVINCE (Suite et fin de l'Histoire d'une Invitation à la Campagne), — Par GUSTAVE DORÉ.
Paris. — Typographie Plon frères, rue de Vaugirard, 36

Histoire d'une invitation à la campagne, *dernier épisode ; "Journal pour Rire" n°60, coll. Musées de Strasbourg.*

Les premiers albums

Je ne m'étendrai pas sur *Les Travaux d'Hercule*, dont parle ci-après Michel Thiébaut. Je noterai simplement que c'est le deuxième album de bande dessinée dont le sujet est emprunté à l'Antiquité, après les *Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* que Cham avait publié chez Aubert, dans la même « collection des Jabots », en 1842.

Les deux albums suivants de Doré sont tous deux datés de 1851. Il s'agit de *Trois artistes incompris et mécontents* et de *Dés-agréments d'un voyage d'agrément*. Le dernier cité est sans conteste le meilleur des deux. Pour ce qui concerne les *Trois artistes*, une insertion publicitaire dans le "Journal pour Rire" annonçait l'ouvrage en ces termes : « Nouvel album comique très divertissant composé de 25 grandes pages toutes remplies de sujets grotesques. Album destiné à l'amusement des soirées. » C'est le récit des mésaventures de MM. Sombremine, auteur dramatique, Badigeon, artiste peintre, et Tartarini, violoniste et compositeur. Voyageant en province, ils s'installent dans la petite ville de B., dont la population ne saura pas reconnaître leur génie. S'ensuivent divers épisodes au comique assez laborieux. La conclusion de l'album est, elle, d'un goût douteux : découragés et affamés, les trois artistes, ne voyant plus d'issue que dans le suicide, décident de s'entredévorer. Et les voilà qui se « rongent mutuellement jusqu'à la tige ».

Graphiquement, on appréciera surtout les trognes que Doré prête aux conseillers municipaux de la petite ville, lesquels peuvent être rapprochés des parlementaires croqués (et sculptés) par Daumier. En comparaison des *Travaux d'Hercule*, l'abandon des cadres autour des vignettes et l'adoption du crayon lithographique — dont Philipon prônait l'usage — témoignent d'une émancipation par rapport au modèle töpfférien. Dans l'esprit, cependant, l'influence du maître genevois continue de se faire sentir. La séquence qui relate comment une échauffourée chez le maire devient, par la magie du télégraphe qui amplifie tout, une « révolte de la province », et finalement la cause des événements révolutionnaires de 1848, fait directement écho à un passage mémorable de *Mr Pencil*.

Un singulier *Voyage*

L'album *Dés-agréments d'un voyage d'agrément*, qui compte 24 planches, manifeste une verve beaucoup plus grande. Le sujet en est le périple alpestre entrepris par un couple « retiré tout récemment de la passementerie », César et Vespasie Plumet. Supposé *d'agrément*, leur voyage n'est pas de tout repos : bain forcé, dépenses imprévues, rencontres brutales, intempéries ne viendront pourtant pas à bout de l'exaltation de M. Plumet, intimement persuadé que « les Alpes ont été, sont, et seront toujours la plus belle chose qui soit au monde ».

L'ombre de Töpffer serait plutôt ici celle des *Voyages en zigzag*, ces récits humoristiques et illustrés relatant les excursions entreprises chaque été dans les Alpes par les

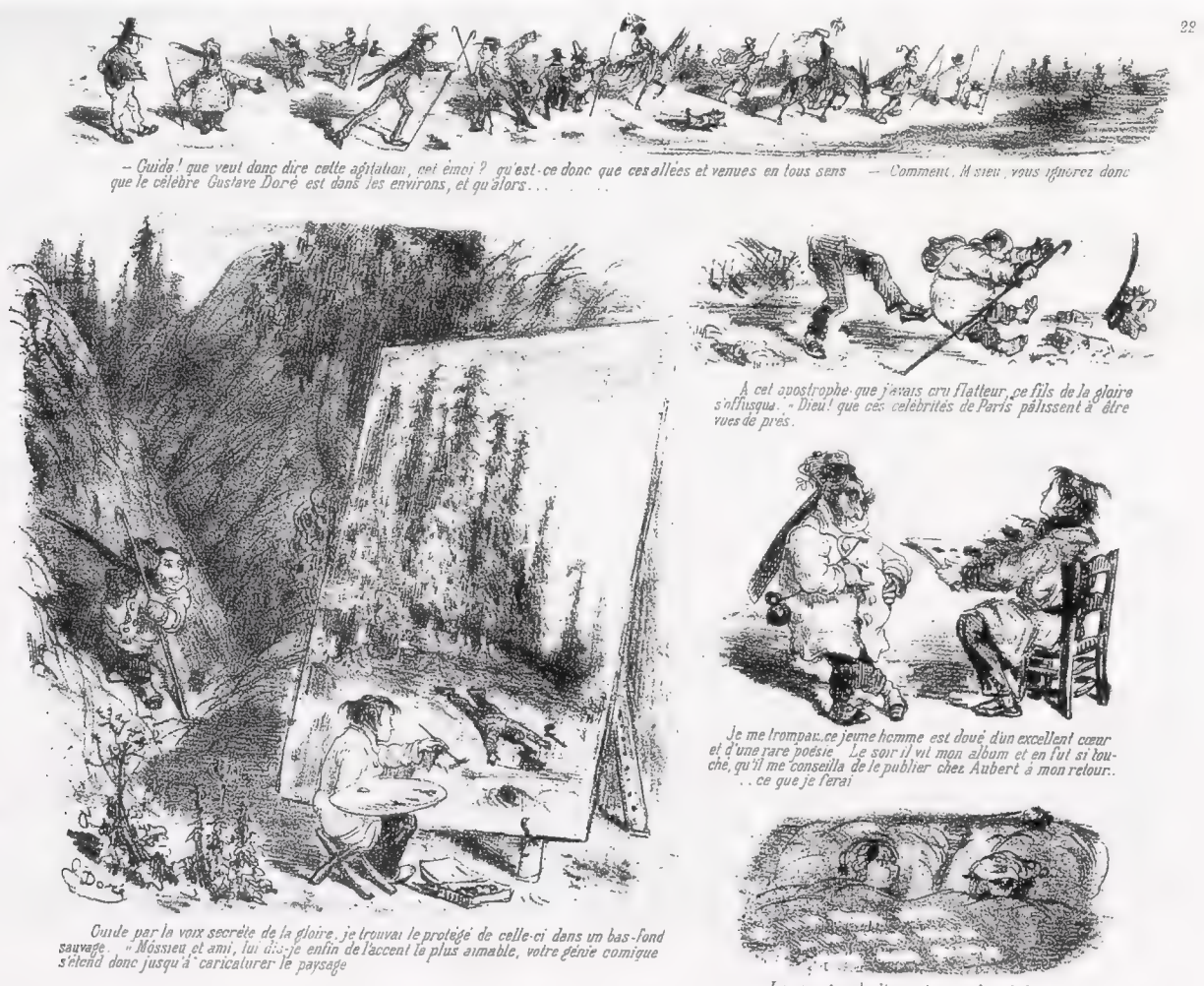
élèves de la pension que dirigeait l'auteur. L'album de Doré semble pourtant aussi émaillé de réminiscences des *Amours de Mr Vieux Bois* : Plumet tombant amoureux d'une lady au premier regard, Plumet « engagé dans la roue d'un moulin » comme le rival de Vieux Bois, etc. Gustave n'a malheureusement pas le talent littéraire de Rodolphe, ni sa maîtrise narrative. Son récit paraît improvisé ; ce défaut de construction se marque, notamment, dans le retard apporté à la délivrance de certaines informations (sans aucun bénéfice, le lecteur doit attendre jusqu'à la dernière planche pour connaître le prénom de M. Plumet), ou à la mise en place d'effets comiques. Ainsi, la phrase : « Le soir, grande discussion avec Vespasie sur la passementerie genevoise », que Doré répétera six fois à la manière des célèbres refrains töpfferiens, n'est introduite qu'à la page 12, au milieu de l'album.

Pour improvisée qu'elle paraisse, la conduite du récit manifeste pourtant une certaine ingéniosité. Le récit du voyage, assumé par M. Plumet lui-même, est en effet enchâssé à l'intérieur d'une narration qui le déborde. C'est au bas de la troisième planche que le narrateur principal cède la parole à son héros. Il nous en prévient en ces termes : « M. Plumet qui a dessiné un peu, et surtout la broderie, achète un album pour y jeter ses impressions. Par un hasard que l'on connaîtra plus tard, cet album fut édité par Aubert avec quelques retouches du célèbre Gve Doré. La 1ère planche commence ci-après. » Ce même narrateur reprendra ses droits à la dernière planche. L'essentiel de l'ouvrage se donne donc comme la reproduction de l'album dans lequel M. Plumet a « jeté ses impressions ». Cependant, on n'observe pas de différence entre le style graphique prêté à M. Plumet et celui des quatre autres pages — la signature de Doré apparaissant d'ailleurs indifféremment au bas des unes et des autres.

C'est à la page 22 que Plumet rencontre « le célèbre Gustave Doré » dans « un bas-fond sauvage », occupé à peindre une toile immense représentant un homme couché à terre, apparemment sans vie, devant une forêt de sapins. Et Plumet de l'apostropher : « Môssieu et ami, votre génie comique s'étend donc jusqu'à caricaturer le paysage ». Est-ce le fait d'être dérangé dans son travail, ou le terme de caricature qui ne lui plaît pas ? Doré réplique par un coup de pied dans le fondement de M. Plumet. C'est pourtant lui aussi qui, le soir même, découvrant l'album dudit Plumet, lui conseille de le publier chez Aubert[1].

Si le comique de ce *Voyage d'agrément* paraît souvent forcé, c'est qu'il repose en grande partie sur le ridicule de Plumet, personnage médiocre qui non seulement se croit supérieurement avisé mais qui se donne en plus, au contact des cimes, des airs inspirés. Or, Plumet faisant fonction de narrateur, Doré ne peut donner libre cours à ses intentions satiriques. Plumet, qui ne se sait et ne se veut pas comique, ne peut être drôle que malgré lui. Mais l'ironie, qui pourrait naître des contradictions entre ses commentaires et la réalité dont attestent les images, est d'un maniement délicat, la paternité des dessins étant, tout autant que celle des légendes, attribuée à Plumet lui-même. Tout au long de l'album, on sent Doré embarrassé par la situation énonciative complexe dans laquelle il s'est placé.

Dés-agrément d'un voyage d'agrément, *planche 22, coll. Musées de Strasbourg.*


22
– Guide ! que veut donc dire cette agitation, cet émoi ? qu'est-ce donc que ces allées et venues en tous sens
– Comment, M'sieu, vous ignorez donc que le célèbre Gustave Doré est dans les environs, et qu'alors...
A cet apostrophe que j'avais cru flatteur, ce fils de la gloire s'offusqua. « Dieu ! que ces célébrités de Paris pâlissent à être vues de près.
Guidé par la voix secrète de la gloire, je trouvai le protégé de celle-ci dans un bas-fond sauvage. « Môssieu et ami, lui dis-je enfin de l'accent le plus aimable, votre génie comique s'étend donc jusqu'à caricaturer le paysage
Je me trompais, ce jeune homme est doué d'un excellent cœur et d'une rare poésie. Le soir il vit mon album et en fut si touché, qu'il me conseilla de le publier chez Aubert à mon retour. . . ce que je ferai
Le soir, grande discussion au clair de lune sur la passementerie Génevoise.

L'adieu à la bande dessinée

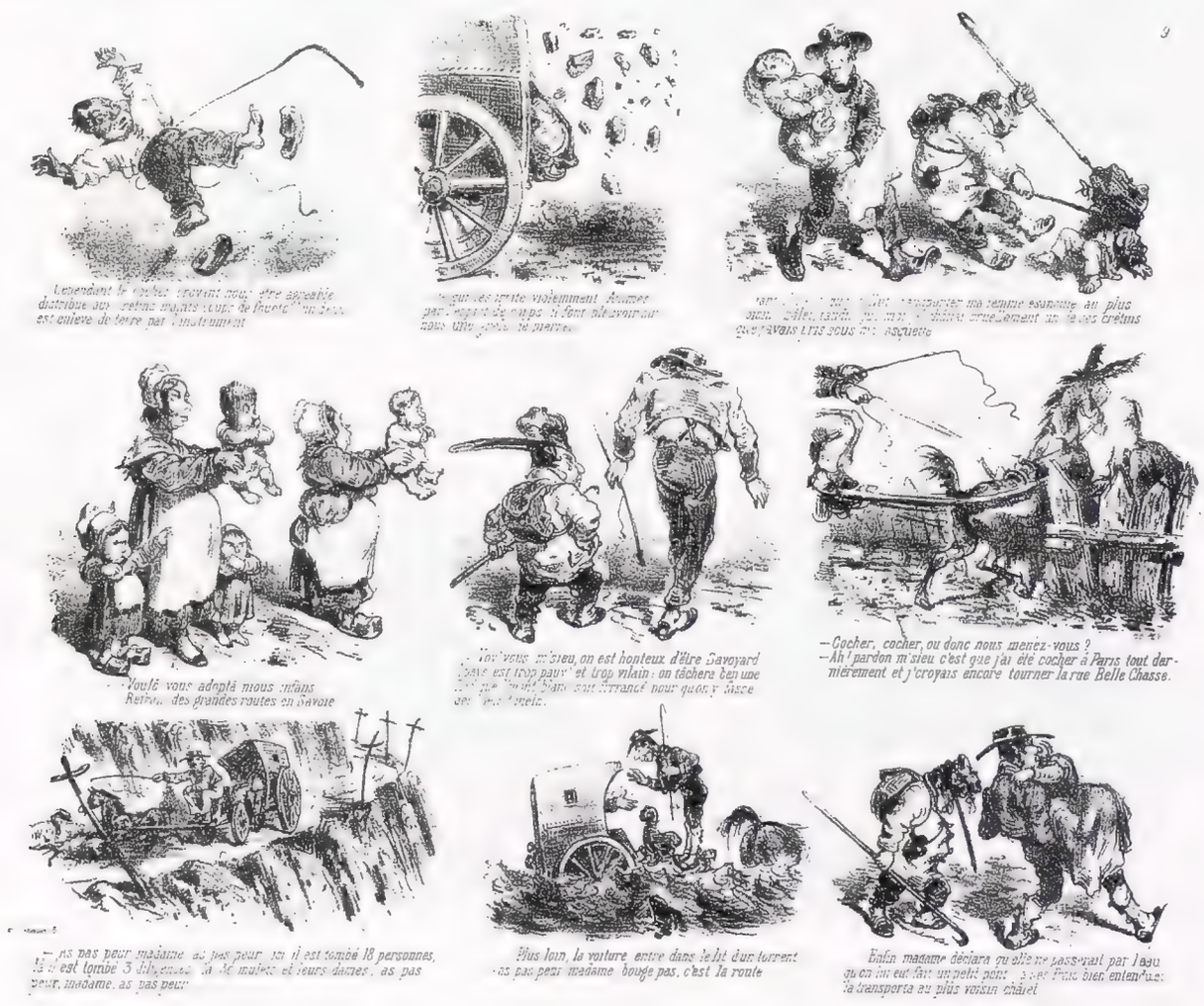
On peut tenir pour assuré que Philipon n'a jamais été un prosélyte de la bande dessinée ; dans le cas contraire, nous aurions presque certainement des albums de sa main, ou de celle de Daumier. Mais il y a plus : en dehors du rassemblement des albums de bande dessinée dans une seule et même collection, celle des Jabots, rien n'atteste, ni de la part de Philipon ni dans le chef de Doré, que ce mode d'expression est véritablement identifié par eux dans sa spécificité. La collection des Jabots, que nous reconnaissons rétrospectivement comme une collection de bandes dessinées, est manifestement conçue, chez Aubert, comme une collection d'albums de caricatures d'un genre un peu particulier, l'une des nombreuses variantes d'un art qui se décline en caricatures politiques, charges, caricatures galantes ou libertines, etc. Dans le catalogue de l'éditeur, les volumes « connus sous le nom de collection des Jabots » (par cette formule, il semble que l'éditeur se contente de rapporter la façon dont le public les désigne) sont cités, parmi d'autres ouvrages, sous l'intitulé générique de *Livres et albums comiques*[6]. Manifestement, la conscience qu'avait Töpffer de la singularité de la bande dessinée comme mode d'expression autonome, à vocation narrative (il parlait de « littérature en estampes » et la définissait comme une alternative à la littérature tout court), cette conscience s'est atténuée, sinon perdue.

Non seulement la BD n'est, pour Aubert et ses auteurs, qu'une variante de la caricature, mais tous sont conscients du fait que la caricature, considérée globalement, est peu légitimée dans le champ artistique. Elle occupe la dernière place dans la hiérarchie des genres. À l'intérieur même de ses albums, Doré s'autorise quelques remarques qui en témoignent. Il évoque, à la 24e planche des *Trois artistes incompris*, « un abîme de réflexions beaucoup trop élevées pour qu'on les insère dans un méchant album de caricatures » ; tandis qu'à la dernière page des *Dés-agréments*, il indique plaisamment : « Indigné de ce que Aubert a publié son album sous titre de caricatures, M. Plumet répare l'affront en le peignant au sérieux sur des verres de lanterne magique ».

Les albums de Gustave Doré ont dû recevoir un bon accueil, cependant, puisque d'autres éditeurs les réimprimeront presque aussitôt : les *Trois artistes* figureront au catalogue d'Arnauld de Vresse, les *Dés-agréments* seront repris chez Féchoz et Letouzey. Au contraire, l'*Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie*, album d'une ampleur sans précédent (500 vignettes gravées), ébouriffant d'invention, chef-d'œuvre incontestable de Doré dans le domaine de la bande dessinée, ne connaîtra qu'une seule édition au XIXe siècle.

Lorsque ce pamphlet très violent, qui dénonce le caractère despotique et les mœurs barbares des Russes, paraît en 1854, non plus chez Aubert, mais chez J. Bry aîné, Napoléon III vient d'engager la France dans la Guerre de Crimée aux côtés des Anglais et des Turcs. Sur la carrière de l'ouvrage de Doré, les spécialistes donnent des versions contradictoires. Pour David Kunzle, l'album passa inaperçu ; il n'aurait fait l'objet d'aucune publicité dans la presse illustrée, n'aurait donné lieu à aucun compte rendu. Son format, plus proche de celui d'un roman

Dés-agrément d'un voyage d'agrément, *planche 9, coll. Musées de Strasbourg.*


9
—Cocher, cocher, ou donc nous menez-vous ?
—Ah ! pardon m'sieu c'est que j'ai été cocher à Paris tout dernièrement et j'croyais encore tourner la rue Belle Chasse.
—as pas peur madame as pas peur il est tombé 18 personnes, il est tombé 3 dil, mad... à de mulets et leurs dames, as pas peur, madame, as pas peur
Plus loin, la voiture entre dans le lit d'un torrent —as pas peur madame bouge pas, c'est la route
Enfin madame déclara qu'elle ne passerait par l'eau qu'on lui eut fait un petit pont ... bien entendu: la transporta au plus voisin chalet

23

Cependant quelques [illegible] disent-ils, ça n'a pas d'espoir... c'est y drôle, qu'y a qu'eux tous être comme ça... mal-ds heureux !!

Ce dernier revers avait mis [illegible] seule but pastiche du genre

Ils sont heureux de rencontrer un protecteur des arts, qui les met tous trois à même d'utiliser leurs talents

Sombremine, le dramaturge obtient un rôle de persécuteur dans le drame de Geneviève de Brabant

Tartarini, le musicien, obtient un rôle de paillasse à flageolet.

Quand à Badigeon, il obtient les fonctions de décorateur du théâtre.

Trois artistes incompris et mécontents, *planche 23, coll. Musées de Strasbourg.*

Trois artistes incompris et mécontents, *planche 20, coll. Musées de Strasbourg.*

que d'un album de caricatures traditionnel, aurait entravé sa diffusion. Doré lui-même n'aurait plus jamais fait mention de cette œuvre, tandis que ses meilleurs biographes et critiques, dans les années 1860 à 1890, l'auraient ou passée sous silence ou mentionnée seulement pour mémoire[7].

On sait que, soucieux de ne pas compromettre les négociations diplomatiques de la Conférence de Paris, où s'élaborait le traité de paix qui sera signé le 30 mars, le gouvernement de Napoléon III racheta l'édition de la Sainte Russie début 1856 pour la détruire[8]. Mais, à cette date, la carrière commerciale de l'ouvrage était faite. Avait-il été accueilli aussi discrètement que l'affirme David Kunzle ?

Le catalogue Gustave Doré du Musée de Strasbourg (1983), et à sa suite le catalogue *Gustave Doré dans les collections de Brou* (s.d.), affirment au contraire que l'*Histoire de la Sainte Russie* « eut lors de sa parution un immense succès ». En l'état de mes informations, je ne suis pas en mesure de trancher ce point de controverse. Il est probable, comme me le souffle l'historien d'art Philippe Kaenel, que le livre se soit bien vendu, grâce à son prix peu élevé (4 francs), à la ferveur patriotique et à la réputation montante de Doré.

On conçoit, en revanche, que la presse en ait peu parlé. En cette même année 1854, Doré publie aussi deux albums de caricatures lithographiques, *La Ménagerie parisienne* et *Les Différents Publics de Paris*, et surtout la première version de sa grande édition illustrée des *Œuvres* de Rabelais, accueillie avec enthousiasme. La critique s'est certainement montrée moins attentive envers la *Sainte Russie*, en raison du caractère plus populaire d'un ouvrage conçu pour le « grand public ». À partir de cette date, d'ailleurs, Doré se consacrera exclusivement à sa peinture et à son travail d'illustrateur des grands textes littéraires.

Les amateurs de bande dessinée peuvent, certes, regretter qu'un artiste de la trempe de Gustave Doré se soit mis prématurément en retraite du « 9e art ». Son influence, du moins, a continuer de s'y exercer, comme l'a opportunément rappelé Jean Lacambre, Conservateur au Musée d'Art moderne de Strasbourg : « Gustave Doré est bien l'un des précurseurs de la bande dessinée, ce qui curieusement est trop souvent oublié dans les histoires consacrées à ce genre. (...) Calvo a repris et interprété avec génie les mises en page, les éclairages, les formes mêmes, créées par Doré. Philippe Druillet a rappelé dans une interview parue dans "À Suivre" en 1978 ce qu'il devait à Doré. (...) Et l'on sait que Tardi a voulu recréer (et a combien réussi) l'univers des livres de Doré dans *Le Démon des glaces...*[9]»

Puisse ce dossier donner aux amateurs de bande dessinée le goût de retourner aux œuvres de Gustave Doré lui-même. ■

[1] Dans une lettre autobiographique adressée à Nadar le 4 janvier 1854, Philipon pourra prétendre sans trop exagérer dans la forfanterie : « J'ai répandu par centaines de mille les livres à vignettes, par millions les albums, par milliards les épreuves, développant ainsi le goût du dessin, popularisant les auteurs parisiens et le nom des artistes français sur tous les points du monde... » On se reportera utilement à la thèse de James Bash Cuno, *Charles Philipon and la Maison Aubert : the Business, Politics and Public of Caricature in Paris, 1820-1840*, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, juin 1985.

[2] Cf. Marie-Françoise Poiret, *Gustave Doré dans les collections du Musée de Brou*, Brou, s.d., p. 46.

[3] Ce contrat a été publié par "Le Figaro" dans son numéro du 4 décembre 1884.

[4] Cité *in* Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, éd. Messene, Paris, 1996, p. 239.

[5] Doré se représentera aussi au détour d'une planche de l'*Histoire de la Sainte Russie*. Il y est pris à partie par son éditeur, M. Bry, qui le menace de procès.

[6] Ségolène le Men remarque que, dans le catalogue d'Aubert, le terme d'album « semble bénéficier d'une signification étendue » et que, vers 1850, « il désigne aussi bien les histoires en images et les collections de caricatures que les almanachs, abécédaires et livres d'enfant. » Cf. son article, « De l'image au livre : l'éditeur Aubert et l'abécédaire en estampes », *Nouvelles de l'estampe*, n° 90, Paris, déc. 1986, p. 21.

[7] David Kunzle, *The History of the Comic Strip, vol. 2 The Nineteenth Century*, University of California Press, Berkeley, 1990, p. 129. Cf *infra* p.79.

[8] *Ibid.*, p. 61 et 64.

[9] Jean Lacambre, « Gustave Doré : une histoire critique », in *Gustave Doré 1832-1883*, catalogue, Musées de Strasbourg, 1983, p. 47.

Michel Thiébaut

Les travaux d'Hercule

Il est des enfants prodiges, et, à n'en pas douter, Gustave Doré est de ceux-là, lui que Nadar désignera plus tard comme « enfant du miracle ». Depuis son plus jeune âge, le jeune Gustave dessine et la précocité de son talent subjugue sa mère. C'est elle, semble-t-il, qui le présenta à l'éditeur de caricatures Philipon pour lequel il réalisa, à quinze ans, sa première œuvre imprimée, une bande dessinée intitulée Les Travaux d'Hercule.

Il s'agit d'une transposition qui, sur le mode parodique, raconte les exploits du héros mythologique. Elle est développée sur 46 planches au format à l'italienne. Pour doué que soit Gustave Doré, et personnelle son œuvre, ses premiers dessins sont largement redevables au Genevois Töpffer et au Nancéen Grandville, grand maître de l'illustration animalière. *Les Travaux d'Hercule* empruntent plus directement au premier : cet ouvrage s'insère dans une collection conçue sur le modèle de l'*Histoire de Mr. Jabot* dont Philipon a publié une contrefaçon en 1839.

Les Travaux d'Hercule se présentent en une suite de dessins, imprimés au recto, à raison de deux par page — plus rarement un, trois, quatre ou cinq. Placerait-on les planches les unes à côté des autres qu'on obtiendrait un long ruban composé d'une centaine de vignettes. C'est bien une bande dessinée qui résulte de cette succession de dessins suggérant mouvement et durée : non pas des tableaux fixes juxtaposés, mais des images qui jouent les unes avec les autres de façon dynamique.

Point de bulle en revanche, qui viendrait légitimer une étroite parenté avec des bandes dessinées contemporaines. Le texte est inscrit dans un encadré en dessous de l'image. Cette disposition formelle du texte par rapport à l'image, qui rappelle d'autres récits imagés, ne doit pas occulter ce qu'il y a de moderne dans la combinaison du registre graphique et scriptural. Bien que souvent redondant par rapport au dessin, le commentaire apporte parfois un utile complément où le sens résulte du couple texte/image. Dans une vignette, on voit Hercule parcourir un pays, une lanterne à la main. Cette image est un peu surréaliste dans la mesure où existe une distorsion entre l'échelle à laquelle est représenté Hercule et celle où est dessiné le paysage : le héros semble voler, tandis que sa lanterne paraît incongrue en l'absence de véritable notation qui indique l'obscurité... Le texte précisant « la nuit comme le jour », la situation devient plus intelligible, et l'on comprend que le temps passe si vite qu'Hercule n'a pas le temps de reposer sa lanterne...

Détournement d'un sujet académique

À une époque où une formation classique assurait une promotion sans égale à la littérature grecque et latine, choisir les travaux d'Hercule comme sujet parodique n'est pas pour surprendre. Que cela se soit fait dans une maison spécialisée dans la caricature se conçoit d'autant mieux que les illustrateurs ont toujours souffert du mépris dans lequel les tenaient les artistes consacrés par l'École des Beaux-Arts, où la mythologie fournit maints sujets d'étude : la façon souriante dont Doré revisite le panthéon gréco-romain tient un peu du pavé dans la mare de la grande peinture académique.

Pour qui enseigne, aujourd'hui, à des adolescents de quatorze/quinze ans, la connaissance que Doré, au même âge, pou-

la nuit comme le jour

Les amazones étaient des femmes, qui montaient la garde tandis que leurs maris filaient.

Hercule, qui a reçu l'ordre séduisant mais dangereux de ravir la ceinture d'Hippolyte, leur reine, rapporte à Eurystée la ceinture, plus, le manchon et le cachemire.

vait avoir des exploits d'Hercule est tout à fait surprenante. L'étonnement tient surtout à la maîtrise avec laquelle il organise la parodie, structurant ces *Travaux* en séquences de durées inégales. Il sait écourter tel exploit d'Hercule, qui l'inspire moins, pour développer tel autre. Ainsi s'attarde-t-il relativement longuement sur l'épisode du lion de Némée, ou encore sur celui de la biche de Cérynie, passe plus rapidement sur la capture du sanglier d'Erymanthe et ne consacre que deux images à la conquête de la ceinture de la reine Hyppolité. Il a bien compris tout le parti qu'il pouvait tirer d'un récit à caractère elliptique : tantôt brève saute temporelle qui, entre deux images, insuffle dynamisme à l'action ; tantôt longue durée qui rejette l'essentiel de l'action dans un espace imaginaire non dit et non vu. Pour évoquer l'épisode relatif à la reine Hyppolité, il nous montre d'abord une amazone, puis, la vignette suivante, le retour d'Hercule rapportant la ceinture... « plus le manchon et le cachemire » — au lecteur de faire travailler son imagination. A la différence de la majeure partie des bandes dessinées d'aujourd'hui, où l'ellipse est le plus souvent marquée par un blanc entre deux images, les vignettes de Doré, comme celles de Töpffer, sont collées entre elles par un des côtés du cadre. Cela confère de la nervosité à la narration mais peut déconcerter aussi, lorsqu'il y a changement de séquence au sein d'une même planche.

Le délire imaginatif de Doré se manifeste d'emblée. La manière dont il croque le héros légendaire donne au personnage une saveur particulière faite de force et de rondeur. La figuration du demi-dieu admet quelques variantes tout au long du récit : il a parfois un aspect dyonisiaque qui annonce le Bacchus que Doré illustrera dans les *Œuvres* de Rabelais. Mais le héros tient souvent de l'Hercule de foire, balourd, voire même un peu benêt lorsqu'il se plie aux extravagantes exigences d'Eurysté. Autant ce dernier est maigre et élancé, autant Hercule est bedonnant et râblé. Il y a dans ces silhouettes un jeu d'opposition qui en annonce d'autres.

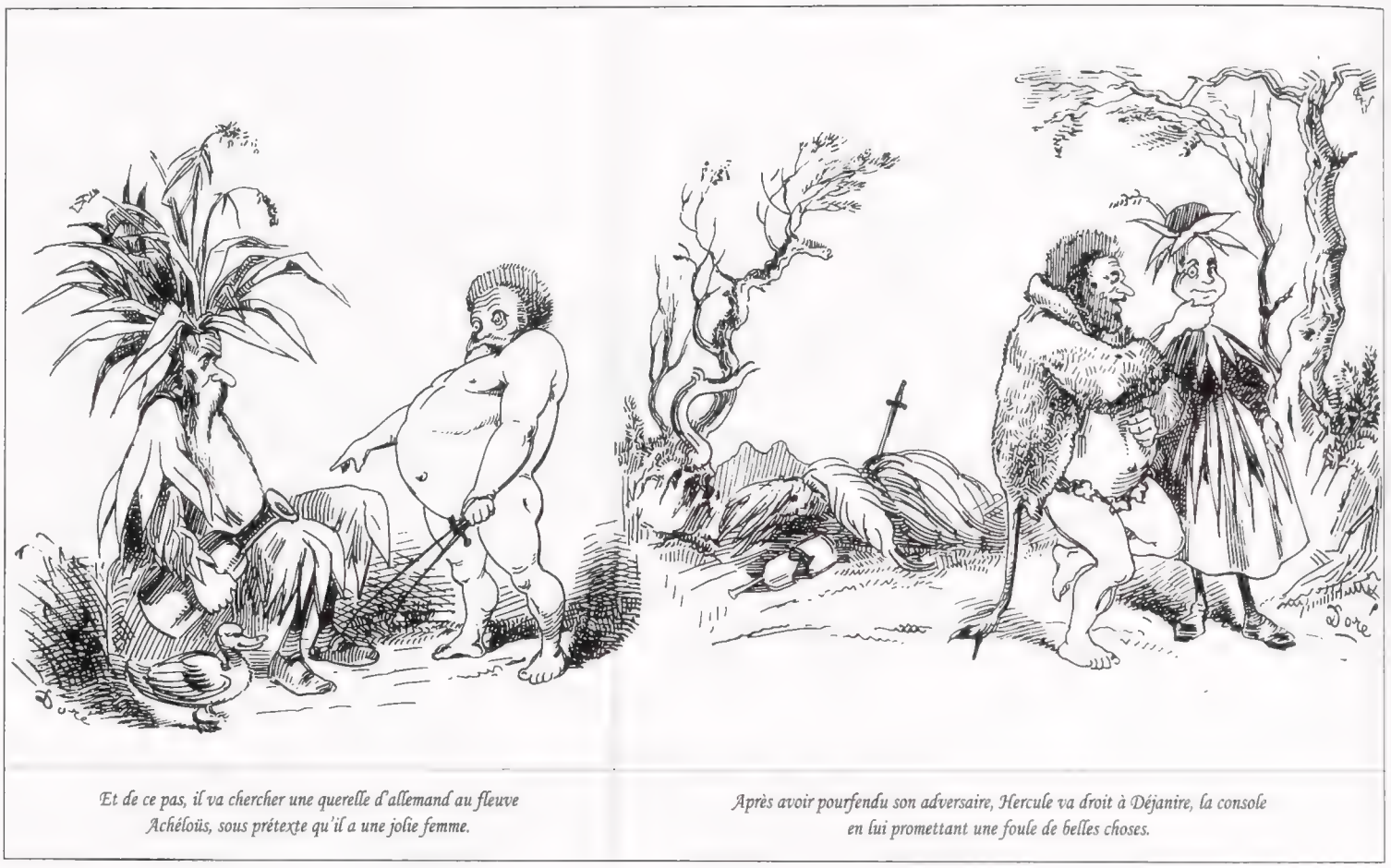
La forme que prend cette transposition emprunte à toutes les époques de l'Histoire. Dans certaines vignettes, elle nous amène de l'Antiquité à l'actualité de l'auteur où de doctes savants — en habit — s'interrogent sur la réalité de l'Hydre de Lerne. Le plus souvent, c'est un monde plein de fantaisie que campe Doré. Des animaux familiers prennent une étrange apparence, comme la biche de Cérynie. Toutes les époques de l'Histoire s'y bousculent dans une vision féerique qui annonce déjà les illustrations des *Contes drolatiques*. Principal ressort de l'humour, l'anachronisme est de règle et l'on sent toute la jubilation de l'auteur à concocter d'invraisemblables panoplies lorsqu'il costume ses personnages. Ainsi en est-il de cette amazone dont l'uniforme rappelle celui des cantinières de l'époque impériale. L'anachronisme affecte aussi le vocabulaire : l'armure constituée par la peau du lion de Némée devient ainsi un simple « paletot ». Pour enrichir cet univers graphique, Doré ne craint pas d'emprunter à d'autres artistes : l'allégorie du fleuve Achéloüs et la figure de Déjamire sont en droite ligne inspirées des *Fleurs animées* de Grandville...

À la recherche d'un style

Le graphisme tend à un relatif dépouillement afin de favoriser la plus grande lisibilité possible. Le trait est souple, au service d'un dessin qui s'en tient à l'essentiel, évitant les détails trop nombreux. Cette manière s'accorde aux possibilités de la technique lithographique, qui restitue avec une grande fidélité l'expression propre de l'artiste.

Comme dans les histoires mises en images par Töpffer, le spectacle nous est le plus souvent montré en plan moyen. Il

Hercule, qui n'a pas été si bête que d'avoir peur du chien de garde du jardin des Hespérides, remplit deux paniers de fruit défendu, et en fait l'offre galante à madame Eurystée qui dès ce moment s'enfonça dans les compotes de pommes



Et de ce pas, il va chercher une querelle d'allemand au fleuve Achéloüs, sous prétexte qu'il a une jolie femme.

Après avoir pourfendu son adversaire, Hercule va droit à Déjanire, la console en lui promettant une foule de belles choses.

revêt alors un caractère théâtral avec les personnages qui occupent tout le devant de la scène, sans utilisation de la profondeur de champ. Lorsque la vignette prend la dimension de la planche, c'est pour inscrire un plan d'ensemble. Là se révèle déjà le talent d'illustrateur de Doré, s'affirme son sens des grandes compositions remarquablement structurées, avec des éléments fantastiques qui transparaissent dans la façon dont est traité le décor végétal, avec quelques notations de lumière par l'emploi d'aplats noirs. Et l'on sent poindre un goût pour le spectacle à figuration multiple... Une profusion où abondent les détails. Que l'on se reporte à la scène où une petite armée costumée à la romaine affronte le sanglier d'Erymante, et l'on verra comment Doré laisse courir son imagination, dans une vision qui n'a plus aucune parenté avec celle de Töpffer.

À ne plus composer que de telles images, il y a bien évidemment le risque de freiner la narration, voire de l'arrêter, et par là-même de se détourner de ce qui fait une des spécificités d'un moyen d'expression comme la bande dessinée — la nécessité d'enchaîner des images.

Cependant, ces grandes vignettes ne sont qu'exceptionnelles dans *Les Travaux d'Hercule*. Loin de nuire à la narration, leur alternance avec d'autres, plus petites, contribue au rythme du récit. La contraction latérale des cadres de la vignette marque un temps bref tandis que son élargissement traduit un allongement de la durée. Dans la succession de trois images sur l'enlisement d'Hercule (séquence des écuries d'Augias), la vignette centrale, plus étroite, donne le sentiment d'une accélération de l'action à l'instant où le héros se trouve brusquement aspiré par la fange. Inversement, la dernière vignette plus large, souligne l'effort lent et pénible qu'Hercule a dû fournir pour s'extraire de ce cloaque.

La volonté de donner du mouvement à ses images amène Doré à jouer très habilement de la convention de lecture, qui nous conduit à « progresser » dans un récit en déplaçant notre regard de la gauche vers la droite. Lorsqu'il poursuit la biche de Cérynie, Hercule nous est montré dans une succession d'images que nous lisons normalement de la gauche vers la droite. Mais dans chacune on voit Hercule, de profil, se diriger vers la gauche où est censé se trouver l'animal. Dans une sorte de vision à rebours, ce montage donne le sentiment que le héros est irrésistiblement rejeté vers la droite à chaque fois qu'il se rapproche du but.

D'une image à l'autre, le temps passe, comme en témoigne la pilosité du héros. Barbe et cheveux semblent balayés par un vent mystérieux qui freine Hercule, le contraignant à « pédaler dans le vide ». Cette séquence sur la course poursuite de la biche de Cérynie compte quatorze vignettes — c'est la plus développée de tout le récit. Ici, Doré met en œuvre un procédé narratif dont la bande dessinée saura tirer parti : que l'on se souvienne de ces images du *Lotus bleu* où l'on voit Tintin courant dans le « mauvais sens » (de la droite vers la gauche), alors qu'il cherche à fuir ses poursuivants.

De Doré à Mickey

Des Travaux d'Hercule adaptés en bande dessinée, il ne sera plus que rare-

L'animal léger dont la présomption va jusqu'à l'insolence, se plaît à se jouer des efforts d'Hercule

Il approche ! ...

Mais... ô rage, ô désespoir ! !

Planches 23 et 24

Stimulé par la disgrâce, Hercule se pique d'une noble émulation

Hercule courait depuis un an et demie, le jeûne, la fatigue, et la transpiration le maigrissaient à vue d'œil

Le sanglier d'Erymante

ment question par la suite. Le thème intéresse peut-être davantage les illustrateurs, comme Albert Robida en 1885-86. Mentionnons tout de même un court récit de G. Ri (alias Victor Mousselet) publié le 8 mai 1919 dans l'un des « illustrés » édités par Fayard : "Les Belles Images" (n°767). Ces *Douze Travaux d'Hercule* s'inscrivent dans une série de récits complets sur « La mythologie comique » ; ils comportent 24 vignettes en tout (cf. *infra* p.76).

Pierre Nicolas en proposera une version sans doute plus mémorable dans le "Journal de Mickey", sur un scénario de Pierre Fallot. Sous le titre *Avance Hercule*, cette adaptation constitue un des épisodes de la célèbre série *Mickey à travers les Siècles*. Entre Gustave Doré et Pierre Nicolas, il peut être amusant de faire des comparaisons pour constater l'emploi de mêmes procédés humoristiques, sans toutefois que puisse être établie une filiation — à cette réserve près du motif où Hercule saisit le lion de Némée par la queue. Des *Travaux d'Hercule* à *Avance Hercule*, ce motif particulier a été relayé par plusieurs dessinateurs, Doré semblant bien être à l'origine du stéréotype. Il y a là un « modèle » qui ne fait que confirmer le puissant impact des dessins de Doré sur l'imagerie contemporaine.

Le combat avec le lion occupe aussi une grande place dans un épisode de *Bob et Bobette* par Willy Vandersteen : Le *Gladiateur-mystère*. Publiée dans le journal "Tintin", cette histoire montre Lambique faisant mine de lutter, pour de l'argent, contre Titus, un lion en vérité inoffensif, Lambique l'ayant apprivoisé en soulageant sa rage de dents. Mais, si l'épisode se déroule dans l'Antiquité romaine, la référence à Hercule n'est pas explicite.

Enfin, *Hercule*, le film des Studios Disney récemment sorti sur nos écrans, a donné lieu à une version BD dessinée par Mario Cortes et publiée par Dargaud. À l'écran comme dans l'album, le scénario s'écarte de la trame canonique des douze Travaux. Nombre d'épisodes de la légende d'Hercule n'y figurent pas, à commencer par le combat avec le lion.

De la bande dessinée à l'illustration

Bien que Doré fasse déjà preuve de talent, *Les Travaux d'Hercule* restent une œuvre de jeunesse, où le dessin n'a pas encore la fermeté qu'il acquerra par la suite, où l'auteur se laisse aller à des plaisanteries de potache qui s'éveille à la sexualité — très significative cette image sur Hercule en train de tirer une flèche dans le postérieur du lion de Némée… Du caractère symbolique de la flèche, il sera encore question dans cette autre vignette où Amour décoche un trait au bas du dos d'Hercule

Dans le cadre d'une problématique sur les origines de la bande dessinée, *Les Travaux d'Hercule* sont une contribution au 9e art. Elle demeure modeste en regard des ouvrages suivants et des précédents töpffériens. La formule choisie d'une suite de dessins en une seule bande de largeur constante confine le récit dans une linéarité horizontale assez monotone. Il n'est qu'à se reporter à *Désagréments d'un voyage d'agrément* pour constater comment Doré a appris à libérer ses compositions dans un espace agrandi : chaque image de taille

variable, sans cadre, est agencée dans un ensemble/planche d'une manière qui relève du principe de la construction tabulaire.

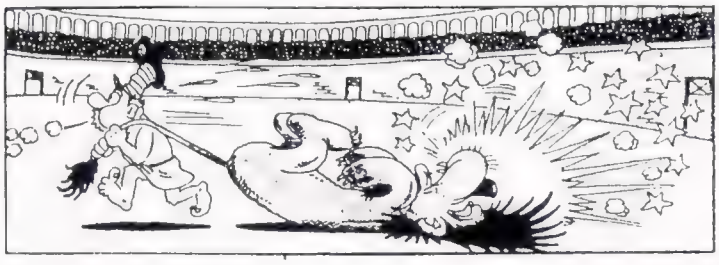
Plus encore que ses toutes premières œuvres, l'*Histoire de la Sainte Russie* témoigne de l'inventivité de Doré en matière de narration en images. Je n'en veux pour preuve que cette planche où l'auteur dessine une suite de cadres rectangulaires, de taille inégale, séparés par des blancs... Une suite de cadres vides, afin de réserver cet espace à qui en saurait plus que lui sur les origines de la Russie... La forme la plus épurée de la bande dessinée !

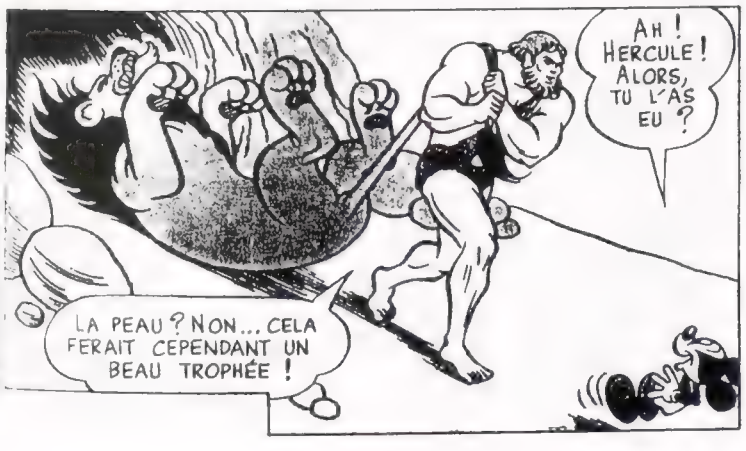
De la façon dont le texte fait image, il est aussi question dans cette autre planche : l'auteur se perdant dans des explications nébuleuses sur les origines étymologiques du terme « Slave », les taches s'accumulent sous sa plume avant que les mots ne viennent se noyer dans l'encre noire.

À une époque où la bande dessinée est encore bien loin d'être reconnue comme telle, Gustave Doré a abandonné sa collaboration aux ouvrages édités par Philipon sous le label de la maison Aubert. Pour qui avait soif de reconnaissance artistique, il y avait d'autres voies à explorer, d'autres formes d'expression graphique ou picturale auxquelles s'essayer pour affirmer son talent.

Dans l'esprit du plus grand nombre, Doré demeure essentiellement comme un grand illustrateur. Soulignons ici que cette cause n'est pas entièrement séparée de la bande dessinée. Le procédé de reproduction utilisé au XIX[e] siècle par Doré — la gravure sur bois de bout — a favorisé le rapprochement du texte et de l'image. L'impression de l'un et l'autre se faisant d'après un relief, il devenait possible d'imprimer simultanément sur une même page et le texte et l'image. À la suite de Grandville — ses *Petites Misères de la vie quotidienne* notamment —, la composition de certaines planches des ouvrages illustrés par Doré sont de véritables petits chefs-d'œuvre qui mêlent étroitement caractère typographique et dessin. L'image n'est pas la simple « illustration » d'un texte, mais se combine à lui dans une véritable symbiose. Pour qui a été nourri de tels livres, plus court est le chemin qui mène à la bande dessinée. ■

Hercule, unissant l'adresse à la force et au courage saisit l'animal par la queue, et le fait tournoyer avec la violence d'une fronde.





Ci-dessus de haut en bas et de gauche à droite :
Robida, Œuvres de Rabelais, *1885-86*
Gustave Doré, Les Travaux d'Hercule, *1847*
P. Nicolas, Avance Hercule! *in "Mickey" n°437*
Erik, Le Professeur Globule contre le docteur Virus, *(paru dans "Gavroche"), 1941*

Page suivante :
Vandersteen, Le Gladiateur Mystère, *1955*
G. Ri, Les Douze Travaux d'Hercule, *1919.*

Content de votre élève, Lambique ?
Oui, il fait des progrès et se montre plein d'initiative !
Evidemment, d'une prise comme celle-ci...
... il ne pourra pas se dépêtrer facilement !
C'est bien ce que je disais : Plein d'initiative !
Mais pourquoi donc lui apprenez-vous la lutte ?
Il est grand temps que j'aille me rendre compte de la situation dans Rome. Dès que Titus sera un parfait lutteur, j'entrerai avec lui dans la capitale, déguisé en montreur de foire. Je me mêlerai à la foule dans les rues et, ainsi, je pourrai humer l'atmosphère du moment ! Compris ?

© Standaard Uitgeverij

Les six premières vignettes des Douze Travaux d'Hercule *par G. Ri (textes manquants). Coll. Musée de la bande dessinée.*

David Kunzle

De la guerre de Crimée à la nouvelle Guerre froide

Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Mercier *

Longtemps négligée et récemment ressuscitée [1], L'histoire de la Sainte Russie *représente le sommet de la carrière de Gustave Doré comme caricaturiste et narrateur. C'est aussi la plus contradictoire de ses productions, puisqu'il s'agit à la fois d'une farce énorme et, par delà la distorsion et la dérision, d'un pamphlet aux visées patriotiques sérieuses.*

(...)

Dans cette plongée rabelaisienne dans l'Histoire qu'est l'*Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie*, amuseur autant que propagandiste, Doré assume en pleine conscience les contradictions de son rôle. À la fois attiré par les astuces rhétoriques de ses sources et repoussé par elles, il se met lui-même en scène dans le rôle de l'historien « incrédule et orgueilleux », alors même qu'il parodie, avec des moyens graphiques d'une ingénieuse diversité, ceux qui tentent de répandre un peu de lumière sur les obscurités de la légende et de la préhistoire. Doré épaissit les ténèbres de la préhistoire russe avec un fouillis de noms de tribus et de lieux, et un mélange tout aussi poisseux de noms de chefs rivaux, tout cela exagérant l'érudition exotique d'une de ses principales sources en ce domaine, l'historien Karamzin [2]. Doré raille également la manière dont Karamzin s'efforce patiemment à différencier les faits de la légende — le caricaturiste les considère comme d'égale valeur —, tandis qu'il élabore sur le ton de la ballade, des refrains et couplets emplis de meurtres, fratricides, décès par « coliques du tsar » (l'empoisonnement), combats à mort pour le trône, sans oublier l'éternelle marche russe sur Constantinople. Nous ne montrerons pas ici comment Doré trafiquait ses sources principales, Karamsin ou Ségur [3] dans tel ou tel épisode [4].

À l'évidence, les distorsions de Doré répondent à deux motifs : rendre l'histoire russe aussi lugubre que possible, tout en la rendant aussi absurde que possible. Du début à la fin, Doré met ses fantaisies graphiques au diapason de ses extravagances verbales, se livrant aux joies du calembour à un point tel que c'est souvent la perspective d'un jeu de mots qui justifie le choix d'un épisode.

Peu importe au fond qui Doré combattait et pourquoi, c'est le thème même du massacre et du « contre-massacre » qui est censé choquer et amuser. La permutation des effets graphiques à l'intérieur de ce thème était pour Doré un défi artistique majeur. Il s'inspire de tout un vaste thésaurus de moyens techniques pour représenter les diverses manières de tuer, apportant de la variété au stéréotype occidental de la barbarie russe, conférant fraîcheur et spontanéité au cliché de leur sempiternelle tradition sanguinaire. Même le règne pacifique de Yaroslav le Sage devient l'occasion de moqueries absurdes, où l'on démontre que les « Lumières » proviennent d'un régime alimentaire de chandelles (un vieil usage de la barbarie russe), et que tous les efforts législatifs du dirigeant se résument à la tarification des mutilations.

Doré détaille imperturbablement le paradoxe principal de l'histoire russe telle que la perçoit l'Occident : le prix des efforts accomplis pour « occidentaliser » — c'est-à-dire civiliser — la nation se paye sous forme de barbaries coercitives « orientales ».

Les Russes progressent dans leur développement historique grâce au knout. Ici Doré atteint un sommet satirique, verbal autant que graphique. Sa description minutieuse et rabelaisienne de ce qu'il présente comme la quintessence de la loi et de la société russes, se situe dans le droit fil d'un pamphlet de l'époque, qu'il connaissait sans doute : *Le Knout et les Russes* (1853).

Tandis qu'il empile horreur sur horreur, Doré fait semblant de craindre pour la sensibilité de ses lecteurs. Prétendant défaillir devant le règne d'Ivan le Terrible, il se résout à le résumer (avec toute la décence requise) en une seule tache noire [5] : « devant tant de crimes, clignons l'œil pour n'en rien voir que l'aspect général ». Mais il se remet aussitôt à l'ouvrage avec une ardeur renouvelée, détaillant avec pittoresque de nouvelles panoplies de torture. Le soulagement de cette litanie de cruautés vient seulement avec Pierre le Grand ; là, Doré, dans un mélange d'horreur face aux exactions de l'empereur et d'admiration pour les efforts entrepris pour moderniser

* Nous reprenons ici l'essentiel du chapitre 5 (« Gustave Doré's *History of the Holy Russia* ») de l'ouvrage fondamental de David Kunzle : *The History of the Comic Strip. The Nineteenth Century*, University of California Press, Berkeley, 1990, p. 123-134.

le royaume, suit Ségur et l'opinion commune du temps. De manière générale, cependant, les réalisations positives de Pierre sont banalisées. L'exploit que constitue l'édification coûteuse et gigantesque de Saint-Pétersbourg en lieu et place d'un marais est, pour le dessinateur, l'occasion de démontrer sa maîtrise de l'art de la « disjonction entre le texte et l'image », spécifique au dessin d'humour et à la bande dessinée : le texte représente les prétentions des propagandistes de Pierre le Grand ; l'image, la réalité de ses crimes.
(...)

L'œuvre de Doré se conclut sur treize pages de dessins (tous en pleine page, sauf un) qui exposent les mensonges, l'hypocrisie et l'ambition insensée du tsar, et tentent de rassurer le public français sur la victoire imminente, sans dommages pour eux-mêmes, et aussi peu de dommages que possible pour les Russes. Dans l'avant-dernier dessin, Achille Champavert, symbole du soldat français « type », s'adoucit et verse des larmes sur les souffrances des Russes, mais saute en fin de compte par dessus les plats bords, pressé d'affronter l'ennemi : « Si nous n'y sommes pas d' suite, faudra trop beaucoup en tuer, de ces bel hommes » [6]. Cet optimisme était cependant hors de propos, et la mort dans les deux camps de tant de « bel hommes », qui suivit immédiatement la publication du livre, le condamna à l'oubli.

« Champavert ! Champavert ! nous vons arriver tout d'même ; faut c'pendant pas être un mangeux d'Russes comme çà.
- Mangeux d'Russe toi-même ; tu vois donc pas qu'si nous n'y sommes pas d'suite, faudra trop beaucoup en tuer, de ces bel hommes. »

La genèse, la singularité et l'échec de l'*Histoire de la Sainte Russie*

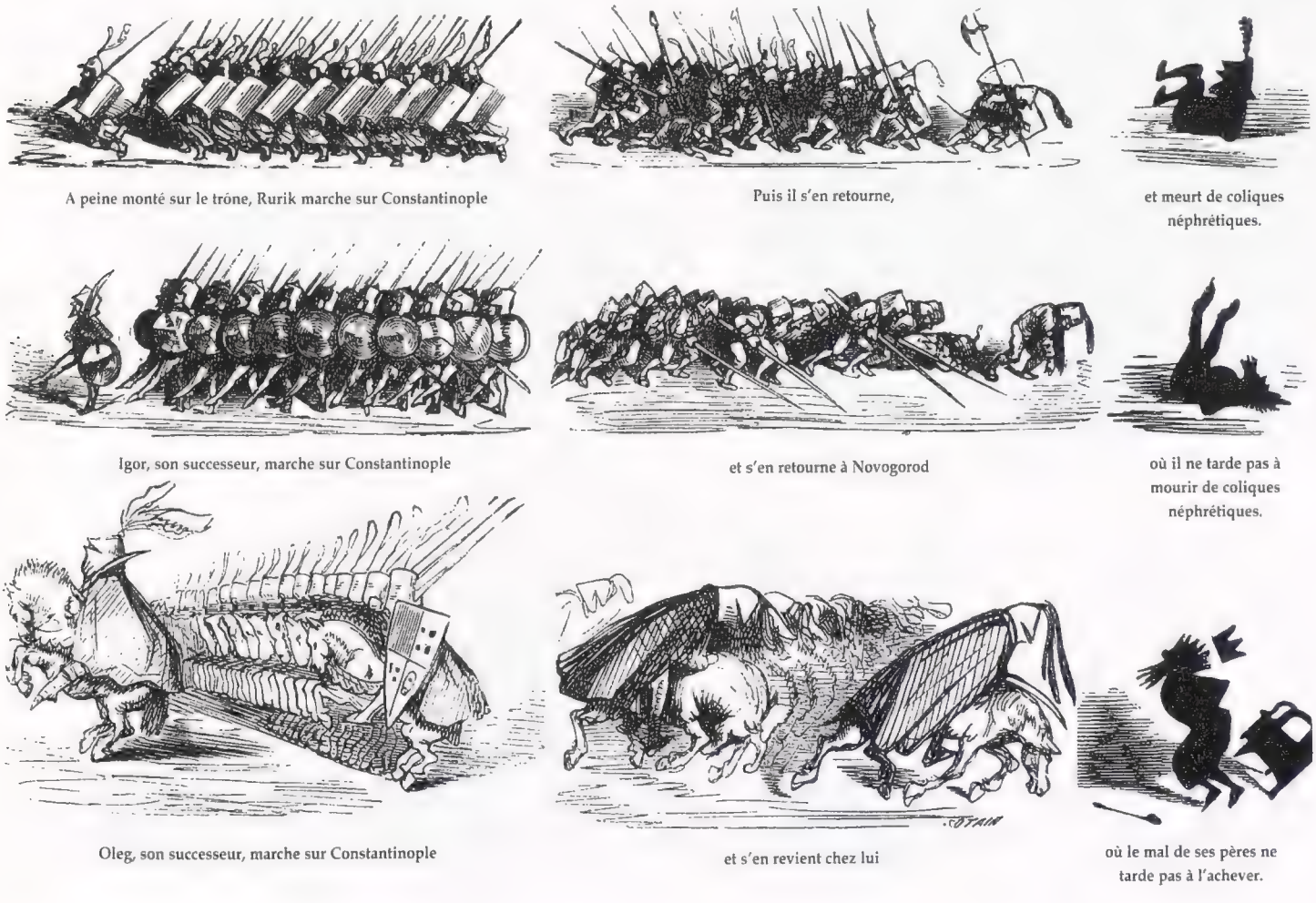
C'est au milieu de l'année 1854 que commença la guerre contre la Russie, et que les Français envoyèrent des troupes vers la Mer Noire. Les treize pages de dessins allégoriques ajoutées à la suite de la « morale » et de « l'épilogue » de l'*Histoire de la Sainte Russie* de Doré, exécutés dans un style très différent du reste de l'ouvrage, laissent supposer que Doré réagit d'abord au conflit avec des dessins conventionnels, dans le genre de ceux du "Charivari". Mais le "Charivari", déjà rempli des lithographies sur le thème de la guerre par ses collaborateurs réguliers Cham et Daumier[7], ne pouvait rien en faire, tout comme le support habituel de Doré, le "Journal pour Rire", strictement apolitique. Doré réagit alors d'une manière toute personnelle en élargissant considérablement l'étendue de son projet : au lieu d'une série de dessins sur la menace russe de 1854, il se lance dans une vaste histoire, qui comptera finalement plus de 500 dessins (selon l'estimation de la page de titre) sur la longue et monotone histoire de la barbarie russe, de ses premiers balbutiements jusqu'à la déclaration de guerre.

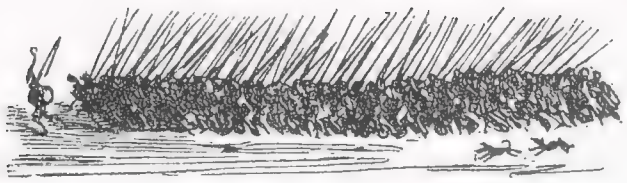
L'*Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie* est unique à plusieurs titres, que ce soit dans l'œuvre du dessinateur ou dans la tradition graphique du XIX[e] siècle. D'abord, c'est la seule œuvre majeure (après les minces albums de bandes dessinées qu'il fit dans les années précédentes) qu'écrivit et dessina Doré, dont la conception soit intégralement sienne. C'est aussi la dernière œuvre comique importante qu'il réalisa, et elle représente le sommet de sa première période de dessinateur caricaturiste. Ensuite, bien qu'il s'agisse plus d'une œuvre graphique que d'un texte illustré, les textes ont en eux-mêmes une saveur comique particulière, et de nombreuses pages contiennent de longs paragraphes de textes qui témoignent de l'énorme talent parodique de Doré, dans le droit fil de la tradition rabelaisienne. Enfin, rapportée aux grandes catégories de l'art graphique de la période, c'est de loin la plus longue bande dessinée du siècle. C'est aussi, et sans conteste, une des plus drôles et des plus imaginatives, qui fait montre d'un éblouissant déploiement de moyens graphiques différents. Enfin, c'est l'œuvre graphique la plus complètement politique, la plus polémique, et de l'actualité la plus longue dans toute l'œuvre immense de Doré.

En dépit de ces caractéristiques exceptionnelles (et en partie à cause d'elles), *La Sainte Russie* est la moins connue des grandes œuvres de Doré — Doré lui-même semblant l'avoir effacée de sa mémoire et n'en parlant jamais à quiconque. Quand, au temps de sa plus grande notoriété, on interviewera Doré, il n'évoquera jamais ses efforts de jeunesse dans le domaine de la caricature. La plupart des biographes et critiques à partir de 1861 passent le livre sous silence ou bien se bornent à en donner le titre. Aucun ou presque ne semble l'avoir ouvert, et aucun ne reconnaît son caractère unique[8]. Il est clair que le persiflage politique menace l'image de l'immortel illustrateur d'une immortelle littérature. Bien plus, étant donné la hiérarchie bourgeoise qui classe à l'époque les différents genres artistiques, il n'est pas surprenant de voir des écrivains passer sous silence son plus important effort solitaire dans le genre « inférieur » de la caricature. Il est troublant en revanche de découvrir que les historiens de la caricature eux-mêmes se sont révélés incapables ou réticents à l'inclure dans la longue tradition du dessin politique. En dehors du problème de la disponibilité de l'ouvrage, je me demande si ce ne sont pas ses exagérations morales, politiques ou physiques qui ont joué contre sa reconnaissance.

Du point de vue commercial, l'audacieuse entreprise de Doré semble avoir été, à l'époque, un échec. La seule et unique édition du 19ème siècle, publiée par De Bry en 1854, fut fabriquée à peu de frais sur du papier journal et vendu à bas prix, 4 francs, moins cher même que les lithographies de format inférieur des *Travaux d'Hercule*. Le recours à la gravure sur bois plutôt qu'à la lithographie permit d'imprimer beaucoup et à moindre frais, et Doré escomptait sans doute une large diffusion. Cependant, je n'ai trouvé trace d'aucune publicité pour *La Sainte Russie*, alors qu'on pouvait en espérer dans les journaux de Philipon pour cette œuvre maîtresse d'un jeune artiste en pleine ascension, favori et protégé de Charles Philipon lui-même. Je n'ai également trouvé aucune critique. On peut faire l'hypothèse que le projet de Doré, novateur par bien des aspects, ne fut pas précisément accueilli à bras ouverts par l'éditeur De Bry, qui accepta le livre uniquement à cause du grand succès de l'édition illustrée des *Œuvres* de Rabelais éditée peu auparavant, sur laquelle il avait également eu des doutes au départ, et que *La Sainte Russie* (proposition complètement différente) fut financée, en tout ou en partie, par Doré lui-même, ce qui serait tout à fait dans le style du jeune dessinateur, connu pour son ambition.

La distribution de l'ouvrage posait un autre problème, son format nouveau lui interdisant ce qui était alors devenu la manière la plus aisée de vendre une œuvre populaire illustrée, quelle que fût sa longueur, c'est-à-dire par morceaux, à l'exemple du Rabelais qui parut en sept livraisons à 1 franc 10 chacune. *La Sainte Russie* (à 4 francs) ne pouvait sortir qu'en une seule fois ou pas du tout et, vu la situation politique favorable, le plus vite possible. La vitesse d'exécution du travail ne posait aucune difficulté à Doré, mais il devait se conformer au rythme de son équipe de graveurs, dont les noms figurent sur la page de titre en lettres presque aussi grosses que les siennes : cinq cents illustrations « gravées sur bois par toute la nouvelle école, sous la direction générale de SOTAIN ». Sotain, qui avait déjà dirigé


A peine monté sur le trône, Rurik marche sur Constantinople
Puis il s'en retourne,
et meurt de coliques néphrétiques.
Igor, son successeur, marche sur Constantinople
et s'en retourne à Novogorod
où il ne tarde pas à mourir de coliques néphrétiques.
Oleg, son successeur, marche sur Constantinople
et s'en revient chez lui
où le mal de ses pères ne tarde pas à l'achever.



Isiaslaw II, à son avénement au trône, lève une armée et va déclarer à ses voisins que c'est la paix qu'il veut et qu'il est décidé à l'acheter à tout prix

A de pareils protestations, ses voisins ne peuvent réprimer un mouvement de surprise

C'en était déjà trop ; ce ne pouvait donc plus être qu'une guerre à mort, aussi le premier choc fut-il terrible, comme vous pouvez penser.

De mémoire d'homme on n'avait vu croisement de fers aussi violent.

Sur ces entrefaites, les rigueurs du climat viennent jeter le plus grand trouble dans les combinaisons stratégiques

et rendent l'issue du combat tellement douteuse que chacun croit devoir entonner son Te Deum.

Le chroniqueur Nestor penche pour que tous deux aient été vainqueurs.

Mais Nikon, de son côté, penche pour que tous deux aient été vaincus.

Avant de quitter le champ de bataille, le fils d'Isiaslaw, homme très facétieux, lui fait observer que s'il veut régner, ce sera dans un état très démembré.

l'équipe chargée de graver les illustrations du *Rabelais*, devait être habitué à la méthode de Doré, mais il n'a pas dû être aisé de graver des dessins dans des styles si différents, comparé à la relative unité graphique du *Rabelais*.

Doré était sans doute encore plus pressé que d'habitude. Mais les événements allaient encore trop vite pour lui. Son ardeur d'exécution était portée par une vague de patriotisme candide et de russophobie. Il est possible qu'il ait voulu s'insinuer dans les cercles officiels favorables à la guerre. Mais ces points d'appui, apparemment solides en 1854, faiblirent rapidement.

Pourquoi Doré manqua son but

La grande terreur qu'inspirait la Russie au milieu du XIX[e] siècle, n'était pas sans rapport avec sa taille immense, à cheval sur deux continents. Elle avait la réputation de posséder une gigantesque armée : trois cents mille hommes d'active, et 750.000 réservistes, voire même un million. Pour la France, dont la population déclinait par rapport aux autres grandes puissances européennes montantes, ces effectifs semblaient inépuisables. La Russie était un ogre datant de Gengis Khan, un géant antédiluvien dont les efforts pour dépasser le stade « naturel » de la barbarie constituait une menace pour l'existence même de la civilisation européenne. Battue par la Russie en 1812, occupée par les troupes russes en 1815, la France redoutait que l'appétit de l'ogre ne se limite pas uniquement à la culture française. Au cours des années précédentes, la Russie avait réprimé les insurrections nationales et démocratiques de Pologne, de l'empire austro-hongrois, avait vaincu la Turquie à deux reprises et menaçait à présent de démembrer les domaines du Sultan.

Les écrivains-voyageurs français des années précédant la guerre de Crimée rivalisaient dans l'invective. Dans le *bestseller* du marquis Astolphe de Custine, *La Russie en 1839*, auquel Doré se réfère explicitement, la Russie était considérée comme « le plus triste, le plus monotone, le plus aride pays du monde » [9]. D'ailleurs, Custine réfutait le fait même qu'il s'agisse d'un pays. Sa population était sous-humaine, dotée d'une conscience guère plus éveillée que celles de sauvages ou d'animaux — comme le marsouin, l'ours polaire, dont l'union coupable, selon Doré, a sans doute engendré le premier Russe. Le pays était couramment décrit comme une prison, « une immense caserne dans laquelle tout le monde est aux arrêts », un patchwork de races maintenues ensemble par « une monstrueuse machine », l'armée russe, « qui exerçait une inexorable discipline dont les effets stupéfiaient complètement l'esprit » [10].

La discipline exercée par l'armée russe, cruelle par rapport au modèle anglais, et plus cruelle encore pour les Français, était le leitmotiv de tous les livres de l'époque sur la Russie, et Doré la replace à toutes les périodes de l'Histoire. Il ne fait aucun doute que le simple soldat — contraint par son seigneur de s'enrôler, mal nourri et mal vêtu — devait faire pitié. Daumier le décrit à maintes reprises, au cours des six premiers mois de 1854, cible d'une dégradation humoristique, sous les traits d'un pauvre diable, enrôlé et formé à coups de knout : « une fois engagé, victime de la brutalité de ses instructeurs, la cruauté de ses supérieurs, les privations de toutes sortes qu'il devait endurer, la soumission passive, animale, aux exigences d'un système disciplinaire digne de la torture, le réduisaient bientôt à l'état de simple machine marchant au pas » [11]. Pourtant, cette machine n'allait pas tarder à étonner l'Europe par sa résistance et son courage face aux meilleures troupes de France et d'Angleterre. Au moment où Doré travaillait à son livre, les grandes batailles et sièges de la guerre de Crimée n'avaient pas encore eu lieu, bien que la maladie eût déjà fait un nombre inquiétant de victimes au sein des troupes alliées. Les épouvantables récits de boucherie qui parvinrent graduellement en France par le courrier et la presse anglaise non censurée, n'ont sans doute eu aucune influence sur Doré dans la conception de son œuvre, mais ont probablement nui à la manière dont elle a été reçue. Ce qui n'était chez Doré qu'exagération comique s'avéra trop proche de la réalité qui advint. Après quarante années de paix en Europe, les pertes du côté allié semblèrent effroyables, et furent pires encore du côté russe [12]. Le nouveau matériel de guerre, et particulièrement l'artillerie automatique, mortelle et capricieuse, découpait les corps d'une manière assez proche de la façon dont Doré les montrait, tranchés par l'épée ou la hache. On vit les balles traverser les corps : « avec ce bruit bien particulier, les troncs étaient coupés net en deux, les têtes ou les jambes se détachaient ». Les visions effroyables de Doré devenaient réalité sur le champ de bataille. Un soldat anglais fut bouleversé de voir un zouave jeter un cadavre dans une fosse et ramasser ensuite une jambe qui traînait pour la placer sous l'aine. Les batailles étaient décrites comme des « abattoirs ». Beaucoup des dessins de Doré ressemblaient aux descriptions qu'on faisait des hôpitaux de fortune, avec des chirurgiens aux bras dégoulinants, le sol jonché de membres qu'on venait d'amputer, glissant à cause du sang.

Sur ces entrefaits, le sagace Ivan, dauphin de Russie, voyant les nombreux griefs que le peuple doit avoir dans ce moment contre le gouvernement des seigneurs, cherche à se gagner les masses en arrêtant au lever de la table les pas déjà chancelants de la féodalité.

Le lendemain de ce jour, le sage Ivan, s'étant reconnu czar de toutes les Russies, essaie de la popularité en déclarant que les premiers seigneurs doivent être les premiers saignés.

Le bon roi Nicolas
Rêvait aux exploits d'Attila.
Un de ses boyards
Lui dit : O mon czar,
Le rôle de Hun
N'est plus opportun.
– C'est faux, lui dit le czar,
Un n'est-il pas même que czar.

Le bon roi Nicolas
Voulait quitter les froids climats.
Un de ses boyards
Lui dit : O mon czar,
Votre Majesté
Va se faire suer.
– C'est vrai, lui dit le roi
J'aime autant brûler qu'être au froid.

Le bon roi Nicolas
Quittait les bords du Lagoda.
Un de ses boyards
Lui dit : O mon czar,
Votre Majesté
est bien entêtée..
– C'est vrai, dit Nicolas
Mais tu n'me désentêtras pas.

Le bon roi Nicolas
D'orthodoxie faisait fatras.
Un de ses boyards
Lui dit : O mon czar,
Vous vous déguisez
En ancien croisé..
– C'est faux, dit Nicolas,
Mais jamais on n'me reconnaîtra.

Le bon roi Nicolas
Rabâchait son protectorrat.
Un de ses boyards
Lui dit : O mon czar,
Tous ces bons chrétiens
Se trouvent fort bien.
– C'est faux, lui dit le czar,
Et j'démontrerai ça plus tard.

Le bon roi Nicolas
Faisait de l'esbrouff dans ses États
Un de ses boyards
Lui dit : O mon czar,

Ce n'est que l'bâton
Qu'ils comprendront.
– C'est faux, lui dit le czar,
J'y joindrai même la courroie.

Les grands de la nation s'empressent d'aller offrir la couronne à Ivan, jeune encore, qu'ils surprennent au milieu de l'étude et environné de ses précepteurs.

En 1855, Doré n'était plus drôle. Son effroyable chronique avait été surpassée par l'histoire. Son absurdité avait pris trop à la légère les Russes et la guerre qui commençait. On peut se demander s'il n'aurait pas malgré tout manqué son but, quelle qu'ait été l'évolution du conflit et de l'opinion publique. Le dessinateur était pris entre deux pulsions contradictoires : il voulait donner une image la plus mauvaise possible des Russes, mais également la plus absurde. S'il avait privilégié l'une ou l'autre, on peut penser qu'il aurait remporté un plus grand succès public. De plus, son mode parodique était neuf. Töpffer, Cham et Daumier, références en matière de récits de voyages caricaturaux, aussi bien que la mythologie humoristique, lui offraient peu de secours alors qu'il se lançait dans une entreprise qu'aucun caricaturiste ou illustrateur n'avait jamais tentée auparavant. La parodie des mythes grecs, genre littéraire et graphique établi de longue date, était une chose ; la parodie de toute l'histoire d'un empire immense et menaçant en était une autre, toute différente [13].

Partageant la crainte très répandue de la Russie, tout en parvenant à en donner une vision humoristique, Doré entreprend tout à la fois de faire la satire de l'ennemi et de parodier ses collègues spécialistes. Comme Rabelais, qu'il venait juste de finir d'illustrer, il invente une forme satirique qui le conduit à l'auto-parodie ; russophobe lui-même, il raille les litanies de la littérature russophobe. Mais la russophobie était maintenant tarie.

L'atmosphère politique de la fin de l'année 1854, date de la première parution du livre, était favorable aux premières ventes : les dessins anti-russes proliféraient, et les espoirs d'une rapide victoire étaient grands. Mais à mesure qu'on avançait dans l'année 1855 et que la guerre s'éternisait, les défaites, les pertes en vies humaines qui s'accumulaient, les récits de souffrances extrêmes et d'erreurs dans la conduite des opérations commencèrent à affecter l'humeur de l'opinion. Le nombre de dessins sur la guerre de Crimée diminua notablement dans "Le Charivari". Doré vit peut-être que son livre stagnait dans les librairies. Au début de l'année 1854, le patriotisme et l'amour de la chose militaire avaient entraîné une acceptation générale de l'effort de guerre, mais il n'y eut jamais de conviction profondément ancrée dans l'opinion, ni aucune détermination en sa faveur. Les pertes ultérieures, les souffrances, les dépenses, le manque de victoires firent que l'opinion se découragea. Il semble que la satire virulente et absurde de Doré, qui parlait avec un optimisme inconséquent de la guerre, eut à souffrir de l'humeur d'une opinion publique qui n'avait sans doute jamais été enthousiaste, et que tout dégénéra alors même que le livre aurait dû voir ses ventes augmenter. Doré échoua, ou plus exactement, les événements historiques qui déterminaient l'humeur de l'opinion le firent échouer. Les négociations de paix du début de l'année 1856, époque à laquelle Napoléon III en personne lança une offensive diplomatique si soudaine et si chaleureuse qu'il surprit l'opinion française et choqua le gouvernement anglais, ont peut-être nécessité le retrait pur et simple de *La Sainte Russie* des rayonnages des librairies.

Doré tira un certain nombre d'enseignements de cet échec. Il décida que la veine comique absurde dans laquelle il était tombé avec une telle facilité était inappropriée à la gravité du sujet, dont il traita ensuite par le moyen d'illustrations sérieuses et de peintures ; pire, la mise en œuvre de ses dons humoristiques n'avait servi qu'à l'enfermer dans le carcan d'une spécialisation où tant de caricaturistes (et personne plus que lui) s'usaient, et qui n'offrait que bien peu de rétribution, sociale comme économique.

Les ambitions de Doré se tournèrent dans une nouvelle direction décisive. En 1855, une année formidablement productive, il imagina de faire une édition illustrée cohérente de tous les chefs-d'œuvre de la littérature (il devint célèbre pour sa légendaire vantardise : « J'illustrerai tout »), et il fit suivre son grand succès, le Rabelais illustré, par de nombreux autres livres, parmi lesquels les *Contes drolatiques* de Balzac, qui établirent sa réputation. Il trouva des exutoires plus dignes à ses sentiments patriotiques à propos de la guerre de Crimée : d'abord dans un immense tableau montrant la bataille d'Alma, qui fut exposé, avec quelque succès critique, au Salon du printemps 1855 ; ensuite en créant avec Philipon un journal, le "Musée Anglais-Français", auquel il donna un grand nombre de dessins sérieux, documentés et

A l'instar des Allemands, qui viennent d'inventer les *dîners en musique*, Ivan IV, désirant, lui aussi, joindre l'utile à l'agréable, s'empresse de donner à la cour des *dîners en supplices*.

sentimentalement pro-français (au lieu de satiriquement anti-russes) sur la Crimée.

Ignoré et sans impact au XIX[e] siècle, *L'Histoire de la Sainte Russie* de Doré fut ressuscitée au XX[e] pour servir la propagande anti-russe puis anti-soviétique. Il y a eu [sept] éditions. En Allemagne en 1917, 1937 et 1970. En France en 1967 [puis en 1991 et 1996 [14]]. Aux États-Unis en 1971. Des articles sur le livre ont également parus dans des conjonctures historiques critiques. Dans le premier de ceux-ci [15], paru au tout début de la première Guerre Mondiale, l'auteur allemand Karl Voll souligne l'ironie historique qui fait que les « mêmes » Français qui étaient à présent alliés aux Russes contre la « barbarie allemande » avaient au XIXe siècle une bien piètre opinion de la civilisation russe.
(...)

Bien qu'aucune édition américaine n'ait été publiée au plus fort de la Guerre froide, l'œuvre de Doré fut enrôlée en mars 1951, au commencement de la guerre de Corée et de la période McCarthyste, par le biais d'un article de fond publié dans le magazine "Life" : « Like Czar, Like Commissar : 100 years ago barbaric despotism ruled Russia as it does today ». L'article reproduisait un grand nombre de dessins de la *Sainte Russie*, en accompagnement d'extraits du livre du marquis de Custine, *La Russie en 1839*, qui venait de connaître à New York sa première traduction en langue anglaise (significativement retitrée *Journey for our Time*). (...) Vingt ans plus tard, la Guerre froide n'avait guère connu de dégel. L'édition new-yorkaise de la *Sainte Russie* publiée en 1971 est introduite par Richard Pipes, professeur d'Histoire à l'Université de Harvard puis directeur du Centre de recherche sur la Russie d'Harvard. Son texte réussit à proposer une explication historique des préjugés de Doré contre la Russie tsariste et à exprimer simultanément les propres préventions de Pipes contre la Russie soviétique. (...) Pipes ne laisse aucun doute sur les intentions de cette première édition américaine de la Sainte Russie : elle vise à rappeler la menace que constitue toujours le despotisme russe.

L'édition française de 1967, en revanche, bien loin d'être motivée par une quelconque hostilité envers l'Union Soviétique, tentait — de façon substantielle et créative, sous la forme d'un « épilogue » de 28 pages dessiné par Alain Meylan avec des moyens comparables à ceux de Doré — de « corriger » la partialité idéologique de l'œuvre en actualisant le récit de l'histoire de la Russie, dans un esprit de relative sympathie [16]. ■

[1] *Note de Thierry Groensteen* : Publié en 1990, ce texte de David Kunzle ne tient évidemment pas compte des deux plus récentes éditions françaises, en 1991 chez L'Unicorne et fin 1996 chez Hermann. L'auteur se réfère ici aux rééditions de 1967 et 1971.

[2] Cf. Nicholas Karamzin, *Histoire de l'Empire de Russie*, Paris, 1819. Le premier volume de 550 pages, sur un total de onze tomes que Doré n'a sûrement fait que survoler, contient 86 pages de références bibliographiques !

[3] Philippe Paul Ségur, *Histoire de Russie et de Pierre le Grand*, Paris, 1829.

[4] Les épisodes en question pourraient être la vengeance d'Olga sur les émissaires Derevliens, ou l'usage de moineaux porte-mèche pour mettre le feu à Korosten.

[5] *Note de Thierry Groensteen* : David Kunzle prétend avoir vu cette tache noire dans l'édition originale de 1854. Pour ma part, je l'ai vue rouge dans l'exemplaire de cette même édition que j'ai pu consulter au Musée de Strasbourg. À cet endroit et à nouveau quelques pages plus loin (lorsque les successeurs d'Ivan « mettent toute leur gloire à récurer le sol de la Russie »), Doré avait obtenu de l'éditeur que le sang soit figuré par du rouge — ajouté au pochoir, je suppose — mais il faut croire que tous les exemplaires du tirage n'avaient pas eu droit à ce traitement exceptionnel. C'est regrettable, car l'irruption de la couleur dans un récit en noir et blanc — procédé dont useront notamment, plus d'un siècle après, François Schuiten et Francis Masse — était l'une des « inventions » les plus étonnantes de Doré dans cet ouvrage. Les rééditions modernes ne l'ont pas conservée, à l'exception de celle de 1991, la plus fidèle de toutes.

[6] Ce dessin a probablement été fait au moment où les Français s'apprêtaient à traverser la Mer Noire en direction de Sébastopol (la traversée se fit en septembre 1854) ; l'absence de référence au port-forteresse, dont le nom serait sur toutes les lèvres françaises un mois ou deux plus tard, ou aux coûteuses victoires d'Alma ou de Baklava, indiquent que le livre fut terminé aux alentours d'août, époque à laquelle la collaboration de Doré au "Journal pour Rire" connut un hiatus remarquable.

[7] Une collection de dessins intitulée *Les Cosaques pour rire*, quarante caricatures lithographiées de Cham, Daumier (auteur de 19 dessins) et Vernier — au prix de 15 francs, soit près de dix fois le prix de l'album en gravure sur bois de Doré, si l'on calcule le prix par page — et un album similaire intitulé *Chargeons les Russes*, par Cham et Daumier, furent tous deux annoncés dans le " Charivari " du 30 décembre 1854. Tous deux traitaient de la situation politique contemporaine et des intentions militaires de la Russie.

[9] La plus ancienne notice bibliographique (Neuville, 1861) ne fait aucune mention de l'œuvre. L'oubli de *La Sainte Russie* dans le grand fourre-tout qu'est le livre de Grand-Carteret sur l'histoire de la caricature (1888) peut s'expliquer par le rapprochement politique entre la France et la Russie à la fin des années 1880. Les biographies grand format de Roosevelt (1885) et Jerrold (1930) ignorent l'album, ou semblent gênées par lui, tandis que Valmy-Baysse [1930] n'en donne qu'une description superficielle.

[9] Custine, 1846, p. 136. Il s'agit d'un virulent pamphlet anti-Russe en quatre volumes, que son auteur, un aristocrate français conservateur, avait rédigé au terme d'un séjour de deux mois et demi effectué en 1839. Le succès de ce livre fut prodigieux : une note dans la seconde édition fait état de quatre éditions pirates, publiées en Belgique, Grande-Bretagne et Allemagne (une des éditions pirates, publiée à Bruxelles, contient une critique cinglante et pleine d'esprit de l'œuvre par un journaliste russe). D'après l'édition illustrée de 1855, 160.000 exemplaires avaient été vendus en France, et les ventes étrangères totalisaient 200.000 exemplaires. Les sentiments anti-russes s'exacerbèrent encore plus avec la parution d'un article de l'homme de droite Emile Montégut, titré « De l'idée de la monarchie universelle » dans "La Revue des deux mondes" en juillet 1854.

[10] Frédéric Lacroix, *Les Mystères de la Russie*, Paris, 1845, p. 329.

[11] Germain de Lagny, *The Knout and the Russians*, New York, 1854, p. 47 et 189.

[12] Les morts au combat se comptabilisent comme suit : alliés 70.000 hommes, Russes 128.700 ; les pertes totales, quelle que soit la cause, et sur tous les théâtres du conflit donnent : alliés 252.600, Russes 256.000 hommes (*Encyclopedia Britannica*, 11e éd., 1910, Vol. 7, p. 453b).

[13] Les prototypes les plus proches pourraient être (et il n'y a aucune raison de croire que Doré les connaissait) : *A Comic History of England* (1847-1848) et *A Comic History of Rome* (1851-1852), tous deux de Gilbert Beckett, illustrés par John Leech.

[14] Cf. note 1. *N.D.T.G.* : David Kunzle ne mentionne pas la maison où aurait paru la réédition française de 1967. Il s'agit des éditions Tchou, dont l'ouvrage fut repris, à l'identique, par Henri Veyrier en 1974. Le *BDM* se trompe de date, en donnant une édition chez Tchou en 1957 et une deuxième chez Veyrier en 1970.

[15] Karl Voll, « Die französische Russenliebe im Wandel der Zeiten und *Doré's Histoire de la Sainte Russie* ». "Kunst für Alle" n° 30, mars 1915, pp. 299-304. Voir aussi « Geschichte des Heiligen Russlands. Eine Folge von Holzchnitten von Gustav Doré ». "Kunst und Künstler" n° 13, avril 1915, pp. 307-310, un article plus court également inspiré par la conjoncture politique.

[16] *Note de Thierry Groensteen* : Les éditions de 1991 et 1997 sont respectivement préfacées par Hélène Carrère d'Encausse et Jean-François Revel. Ce dernier écrit assez sottement : « Durcissant par trop le trait dans sa peinture de l'Empire des tsars qui, du moins au dix-neuvième siècle, était un régime autoritaire, mais non totalitaire, Doré, en revanche, devine, pressent et peint par avance le système totalitaire soviétique qui écrasera la Russie au vingtième siècle ». On remarquera que les éditeurs s'en remettent toujours à des historiens ou à des politologues du soin de présenter cet ouvrage, plutôt qu'à des spécialistes de la caricature ou de la bande dessinée, des esthéticiens ou des historiens de l'art. La teneur idéologique de l'œuvre est ainsi systématiquement soulignée, au détriment de son originalité graphique et narrative — que détaille ci-après Harry Morgan.

Plus loin, mon crayon s'arrête scandalisé devant les pages de Karamsin, et refuse de me rendre plus longtemps ses services. Je le prie, je le supplie, en lui représentant mon désir de me faire connaître ; il hésite un instant.

Rien n'est plus fantasque et minaudier comme un crayon, quand il est aux prises avec la pudeur, d'une part, et la démangeaison de se produire, de l'autre.

Il s'approche enfin de mon oreille, et il me dépeint, en quelques mots, ce que serait la reproduction dessinée des pages suivantes : ma rougeur seule et le trouble de mes traits doivent vous donner une idée suffisante de ce que je m'entends dire.

Mais les choses ne se passent point comme cela. Mon éditeur, avec lequel j'ai traité de commenter par le crayon autant que par la plume tous les règnes de cette grande histoire, vient me rappeler mes engagements, en m'accusant de déguiser ma mauvaise volonté sous des prétextes d'impuissance. Ce n'est pas que M. Bry ne soit un homme décent, bien au contraire, c'est l'éditeur *convenable* par excellence ; et sa pruderie de libraire devient même proverbiale ; mais, en Français de Paris qu'il est, il demeure convaincu que la gaîté peut et doit tout habiller agréablement.

Aux accusations de déloyauté et aux menaces de procès, je dois m'exécuter. Mais, comment ferai-je, mon Dieu ? Maudit soit le jour où j'entrevis pour la première fois le visage d'un éditeur !

Harry Morgan

Les ruses de Gustave Doré

Fell like a canonshot,
Burst like a thunderbolt,
Crash'd like a hurricane...
Tennyson,
The Charge of the
heavy Brigade at Balaclava

En 1854, la question d'Orient entre dans une nouvelle phase. La Russie attaque la Turquie. La France et l'Angleterre envoient un corps expéditionnaire en Crimée. Face à l'actualité, le jeune Gustave Doré commence par exécuter quelques spirituelles charges anti-russes dans le style du "Charivari". Puis, avec la prolixité et l'ambition qui le caractérisent, il décide de réaliser une histoire « illustrée de 500 dessins », dont le but est de décrire la Russie comme un cloaque, l'histoire russe comme une succession de massacres et les souverains russes comme des tortionnaires sadiques.
L'Histoire de la Sainte Russie *est de loin, la plus longue histoire en images du XIX^e^ siècle*[1]*, comme le note David Kunzle. C'est assez dire son importance.*

Un humour de potache

L'auteur étant un tout jeune homme, il n'est pas étonnant qu'il exploite la veine de l'humour des lycées. Doré lit le passage d'un historien et le caricature, à la manière d'un cancre dessinant dans les marges de ses cahiers.

Le premier moyen de cet humour à tout prix est le jeu de mots, ou plus exactement le *pied de la lettre*. « Les anciens Russes faisaient grand cas des femmes, par lesquelles ils étaient d'avis de se laisser conduire en tout et pour tout ». La gravure montre deux hirsutes se faisant traîner à la mode des rois fainéants, par deux malheureuses attelées. Une armée qui se fait « tailler en pièces » se retrouve découpée en mille morceaux, de même qu'une armée qui se fait « écraser » finit à l'état de résidu. « La hauteur à laquelle se trouve » le tsar, qui le fait surnommer Ivan le Grand, est due au fait qu'il campe sur un toit. Et quand un chroniqueur « penche pour une interprétation », il est incliné à 45 degrés. Actualité oblige, tous les tsars essaient, tout au long de l'histoire, d'envahir Constantinople. Mais la Sublime Porte est une vraie porte avec cordon et concierge, devant laquelle les potentats russes doivent parlementer.

Le procédé va parfois jusqu'au calembour (« grand animal qu'on cache à l'eau »). On jugera donc si les Russes, en guerre avec les Tobolskoï, ont, comme le note l'auteur, « toutes espèces de raisons de craindre que l'on ne joue sur les mots ».

Faux pédantisme et didactique pour rire

Au-delà de ces fragiles plaisanteries, Doré donne un convaincant pastiche de style universitaire à la mode du temps, à base d'interminables énumérations, de citations incompréhensibles, de gloses à n'en plus finir. Son récit moque l'histoire événementielle, longue litanie de noms de

souverains et de peuplades obscures, et succession de batailles dont l'enjeu est incompréhensible. La verve satirique de notre cancre dessinateur le conduit à hâter le défilement des têtes couronnées, et à multiplier les images de mêlée générale, toutes interchangeables. Les guerres entre Charles XII et Pierre le Grand occupent douze vignettes de bataille entièrement voilées par la fumée, ornées d'un texte de plus en plus farfelu (« Mais Charles se relève et le rosse à Krwsqtpswa »). Ailleurs, un raccourci dans l'impressionnante litanie de massacres est annoncé par ceci : « Mais retournons bien vite dans la salle du trône, où Crudeleslaw et ses trente-cinq descendants se sont succédés avec une rapidité impossible à saisir, même par l'historien le plus perspicace ». Et le dessin montre le survivant sur son trône, à côté d'un amoncellement de cadavres. L'illustration reprend ensuite le détail des meurtres, mais l'accélération est communiquée au texte, qui donne l'état des révolutions de palais demi-heure par demi-heure — avant que l'afflux même des prétendants fasse exploser le palais comme une machine à vapeur sous une excessive pression.

Le didactisme burlesque de Doré le conduit à utiliser systématiquement trois procédés :

— L'euphémisme, d'abord. Les étripages les plus atroces sont décrits sur un ton bonhomme. « La fête se prolonge » légende un xième massacre général. Quand le texte mentionne les réformes des despotes éclairés, les images illustrent quelque raffinement de torture.

— L'anachronisme, ensuite. Ivan le Terrible lit Machiavel « 50 ans avant qu'il fût écrit ». L'échec de la campagne de Russie de Napoléon fait partie de la propagande tsariste depuis la nuit des temps : Igor, en plein moyen-âge, rappelle qu'il a derrière lui les mêmes hommes que ceux de 1812. À l'avant-dernière page du livre, Champavert, le soldat français emblématique, fera rentrer ce 1812 dans la gorge du tsar Nicolas.

— Le pastiche, enfin, intervient à plusieurs niveaux. C'est d'abord le pastiche des historiens que pille Doré, ensuite celui de Rabelais. Doré copie, entre autres, la naissance de Gargantua à propos de Pierre le Grand (« Que grand tu as [le gousier] »), et donne deux passages plus longs, où le récit cesse d'être en images : une dispute de maître Trikonoff et de maître Schlagowitz sur le knout — harangue à la façon de maître Janotus de Bragmardo — et un long pastiche concernant l'aventure en Crimée de Nicolas II.

Il est normal que Doré soit plein de Rabelais, qu'il illustre une première fois à cette époque. L'idée de le pasticher lui est inspirée par les *Contes drolatiques* de Balzac, écrit 20 ans plus tôt, qu'il commence à illustrer également (cette édition sera publiée en 1855), — et qui sont, comme on sait, un à la manière de Rabelais. Boccace, Marguerite de Navarre, etc.

Du pastiche à la psychanalyse

L'emprunt à Rabelais, s'il est typique du romantisme, est à contre-sens. Rabelais parodiait les histoires de chevalerie et leurs beaux combats ; Doré, lui, diffame les Russes. Il a trouvé chez son prédécesseur une permission — celle de décrire sur le mode comique une mêlée générale, dont le modèle est la guerre picrocholine (dans *Gargantua*) et le point fort la scène où frère Jean des Entommeures défend l'abbaye de Seuillé contre l'armée de Picrochole : « Es uns escarbouilloyt la cervelle, es aultres rompoyt bras et jambes, es aultres deslochoyt les spondyles du coul, es aultres demoulloyt les reins, avalloyt le nez, poschoyt les yeulx, fendoyt les mandibules, enfonçoyt les dens en

Illustration de Doré pour Gargantua *I, 45.*

Un jour que l'on dînait en grand comité à la cour, Pierre croit découvrir au travers de quelques propos de dessert qu'il reste quelques germes mal éteints d'insurrection de Strélitz. Aussi fait-il sentir à ses voisins, le plus adroitement possible, que l'ambition perd les meilleures têtes.

la gueule, descroulloyt les omoplates, sphaceloyt les greves, desgondoit les ischies, debezilloit les faucilles. »

Cependant, ces scènes, chez Rabelais, recyclent aussi, sur le mode héroïco-comique, les vieilles chroniques et leurs scènes de carnages [2], dont le décompte est assorti de la formule biblique « sans compter les femmes, les vieillards et les petits enfants », que Doré pastiche après lui — et dont la description est parfois plus métaphorique que réaliste (à commencer par l'image, elle aussi biblique, du bain de sang).

Cependant, Doré est dépassé par son intention, et son ouvrage révèle un riche matériel inconscient qui, à nos yeux modernes, vient parasiter l'intention satirique, et qui exprime une mécanique des homicides dont les modalités sont les suivantes :

— Le découpage en morceaux, l'émiettement et le hachis — résultat normal des batailles, duels, tortures et exécutions. Son corollaire est l'omniprésence des pointes. Les batailles se déroulent sous des pluies de flèches, les ultimatums sont délivrés au bout d'une forêt de lances, les armées sont hérissées de champs de piques qui les font ressembler à des blés, les instruments de justice, c'est-à-dire de torture, sont dessinés un à un, avec force détails.

— La mêlée, l'amoncellement, le tas, — conséquence de la guerre, mais aussi de toute activité humaine, réunion de la diète, exploration polaire (tout le monde glisse), construction de Saint-Pétersbourg (les ouvriers se noient).

— L'avalement et l'expulsion. *La Sainte Russie* révèle une véritable obsession du vomi. Les tsars meurent empoisonnés, en vomissant. Pierre le Grand ingurgite l'Europe entière et rend gorge dans un vomissement explosif. Changé en canon, il rend le dernier soupir en tirant sur ses courtisans.

— Enfin, les déformations corporelles. Les prisonniers ligotés deviennent des sortes de fagots. Les pendus tournent à l'andouille. L'expédition russe en Sibérie est changée en boules de neige. Le Tsar Nicolas règne sur une garde impériale décapitée. Comme il tient sa lunette par le mauvais bout, sa tête elle-même devient minuscule, à l'instar de ce qu'il voit.

Légendes et montage

Compte tenu de ses intentions, Doré ne pouvait mieux choisir ses outils.

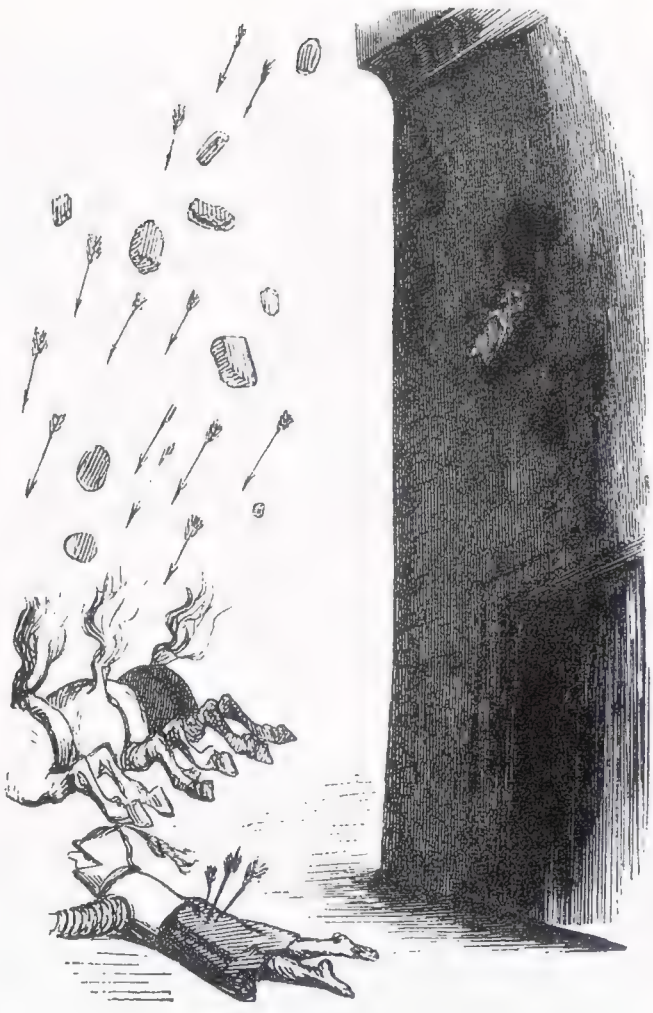
La coexistence d'une image et d'une légende (toutes les gravures de la *Sainte Russie* sont légendées) est par nature didactique. Une suite de dessins isolés peut viser à la simulation du réel ou à un récit « pur ». Un texte seul peut, par définition, emprunter à tous les genres ; mais la coexistence systématique de l'un et de l'autre sur la page fait du dessin l'équivalent d'un schéma au tableau noir, de la légende le commentaire d'un professeur. En témoignent, dans la *Sainte Russie*, certaines plaisanteries lorgnant vers le rébus : les légendes « règne de Pierre II », « règne de Pierre III » sont ainsi surmontées, pour seule illustration, d'énormes zéros.

Il faut ajouter à cette incontestable réussite dans le choix des procédés, un texte qui, dans ses meilleurs moments, préfigure Christophe : « Réveillé en sursaut, Pierre rentre en lui-même. Mais l'idée qu'il a avalé l'Europe lui a tellement agrandi la bouche qu'à son réveil, Pierre est méconnaissable. Aussi inspire-t-il la plus grande frayeur à sa femme Catherine, frayeur qui, après s'être changée en dégoût, devient de l'inconstance. » (Scène précitée, où Pierre est changé en canon.)

Ici, le dessin est au-dessous de la tâche, montrant successivement le tsar, menton sur la poitrine, bonnet de nuit rabattu, le tsar métamorphosé en bouche de canon vêtue d'une gabardine, et l'épouse, en plan rapproché, poussant les haut cris. Doré avait le choix, idéalement, entre une représentation synthétique, sous forme de tableau, à la manière de Christophe, précisément (la scène de la frayeur de Catherine), ou un montage analytique, illustrant, à la façon de Töpffer, le passage, chez l'épouse, de la frayeur au dégoût et à l'inconstance. Il a choisi une voie moyenne, économe de vignettes, mais sans surprise.

La cohérence interne de la planche chez Doré découle de son existence même ; ayant choisi d'occuper une page entière de petits dessins, l'auteur est conduit à en utiliser les ressources dans un but rhétorique. La symétrie des carrières de Rurik, Igor et Oleg est résumée par l'identité des trois strips qui la racontent : deux vignette larges les montrent allant à la guerre, puis en revenant tête basse, une troisième montre

Igor, son successeur, se rend au plus vite à Constantinople, et annonce au concierge de la Porte, qui hésite à tirer le cordon, qu'il ne vient que pour proposer un traité impossible à violer dorénavant sans se mettre l'Europe à dos, que du reste il a là, derrière lui, les mêmes hommes que ceux de 1812.



Sur quoi, les Turcs, qui n'ont jamais aimé les jeux de mots, répondent que c'est ainsi qu'ils entendent les traités.

en silhouette les trois potentats mourant de « coliques néphrétiques » [3].

Doré joue systématiquement sur le sens du déplacement latéral et aboutit à un système de va-et-vient qui symbolise la répétitivité et l'inanité des entreprises russes. On part à la guerre vers la gauche, on en revient vers la droite. Sviatopolk parlemente avec son peuple tourné vers la gauche, puis il le mène à la bataille (et vers la suite de l'histoire) vers la droite. L'auteur emprunte plus rarement aux ressources du montage : un personnage se tournant vers la gauche pour parler à un autre qu'on ne voit pas, et l'image suivante nous montrant alors cet autre tourné vers la droite.

Mais l'alternance gauche-droite a par ailleurs une fonction purement esthétique, et un personnage a tendance à se retourner d'une vignette à l'autre, pour des raisons d'équilibre de la page. Les scènes de bataille viennent rompre ce rythme binaire, comme si l'inévitable amoncellement découlait de la rencontre des deux courants latéraux.

La décomposition des mouvements dans la *Sainte Russie* se résume le plus souvent à deux cases, selon le principe avant-après. Par exemple, Igor, devant ses chevaliers en armure, tire la sonnette de la Sublime Porte. Dans la vignette suivante, il est à terre, trois flèches dans l'arrière-train, pendant que la cavalerie, réduite elle-même à ses arrière-trains, détale sous une pluie de pierres et de flèches.

Un procédé fréquent consiste à montrer l'absence d'un changement, en répétant une vignette. Ainsi les trois sommations inutiles faites par Catherine II devant Constantinople sont détaillées par trois vignettes identiques montrant l'armée russe en bon ordre devant une forteresse. Dans une quatrième image, symétrique, l'armée s'en retourne sans avoir engagé le combat.

Ce principe de répétition triomphe précisément dans les scènes de bataille. Les vignettes de mêlées ne sont jamais analytiques, c'est-à-dire qu'elles ne décomposent jamais un mouvement. Pourtant, elles ne sont pas statiques, mais elles représentent un flux continu (comme le dessin d'une chute d'eau). Elles restent par conséquent invariables et l'auteur va parfois jusqu'à reproduire la même gravure. Les batailles de la *Sainte Russie* constituent en réalité des sortes de machines, analogues à des moissonneuse-batteuses pour hommes, dont le produit apparaît parfois au sommet ou au bas des vignettes, sous forme de membres épars [4].

Le pouvoir évocateur de la case

Étant par définition un récit composé selon un patron fixe (strip, planche), et mettant en scène des personnages récurrents, une histoire dessinée présente cer-

taines caractéristiques de structure, différentes de celles des illustrations, même abondantes, d'un roman. Ces caractéristiques apparaissent particulièrement à travers la valeur de citation d'une vignette détachée. La case de bande dessinée est beaucoup plus informative qu'une illustration. Elle est ouverte sur le récit. Style, personnage, nature du récit, et dans une certaine mesure son contenu même, y sont immédiatement lisibles. L'illustration, elle, est close sur son texte, n'en illustre qu'un instant, et renseigne mal sur sa nature, en tant qu'elle n'est qu'une interprétation.

La case donne envie de lire « la suite » parce qu'elle plonge *in medias res*. L'illustration donne envie de lire « le livre ». Paradoxalement, la case, fragment détaché, contient mieux l'histoire que l'illustration, synthèse (au moins partielle). L'illustration cache le texte qu'elle prétend illustrer et l'éloigne de nous ; elle le métaphorise. La case résume la bande dessinée, par synecdoque (la partie pour le tout).

Cette valeur de très forte évocation est présente dès l'origine de l'histoire en image. On peut même l'isoler dans une légende, comme en témoigne celle-ci (particulièrement évocatrice) : « M. Vieux Bois, s'étant revêtu du linceul d'un mort pour retourner chez lui, est poursuivi comme un fantôme par les populations » (Töpffer, *M. Vieux Bois*).

Mais précisément, chez Doré, cette valeur d'évocation est peu présente et le lecteur reste dans l'impression de voir une collection de gravures mises bout à bout. C'est le principal défaut de son ouvrage.

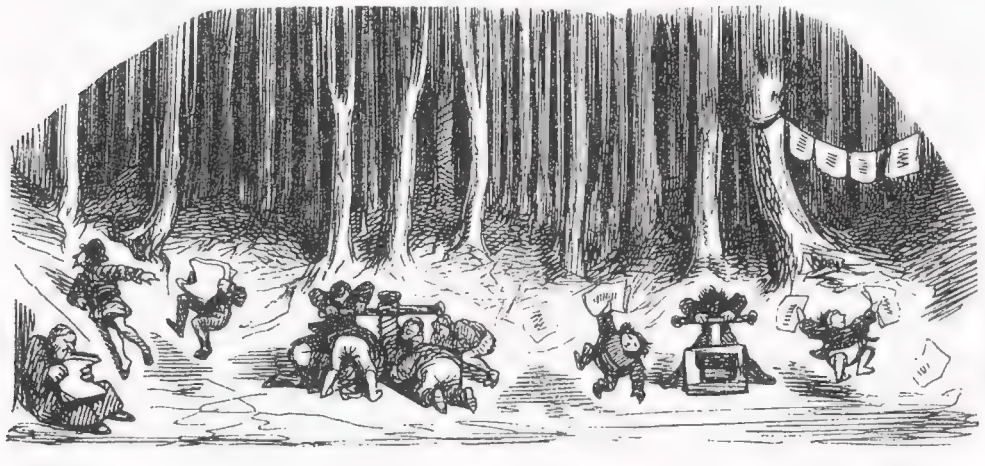
L'âge ingrat de la bande dessinée

Si Gustave Doré se montre, dans la *Sainte Russie*, un assez mauvais dessinateur d'histoires en images, c'est précisément pour les raisons qui font qu'il est un excellent illustrateur.

À feuilleter la *Sainte Russie*, il n'apparaît pas immédiatement qu'il s'agit d'un récit. Ce qui frappe le plus un lecteur moderne est l'absence de personnages nettement typés, dont la répétition lie et organise le récit. Chez Doré, tous les Ivan, y compris Ivan Le Terrible, sont des rois de jeu de cartes, des pères Noël avec une couronne en carton. Pierre Le Grand est un escogriffe en bottes, jaquette et tricorne à plumet. Curieusement, les caricatures, que Doré multiplie dans son premier Rabelais et dans les *Contes drolatiques*, et qui font parfois penser à Druillet, sont presque absentes de la *Sainte Russie* où on les attendrait.

On est loin des personnages si typés des précédents récits en estampes de Doré, comme le Hercule des *Travaux* (1847) — athlète obèse —, ou le Plumet de *Dés-agréments d'un voyage d'agrément* (1851) — nabot tout en casquette. On est loin aussi des si expressives têtes de crétins dans *Trois artistes incompris et mécontents* (1851), le journaliste, le bibliothécaire apoplectique, les adjoints au maire.

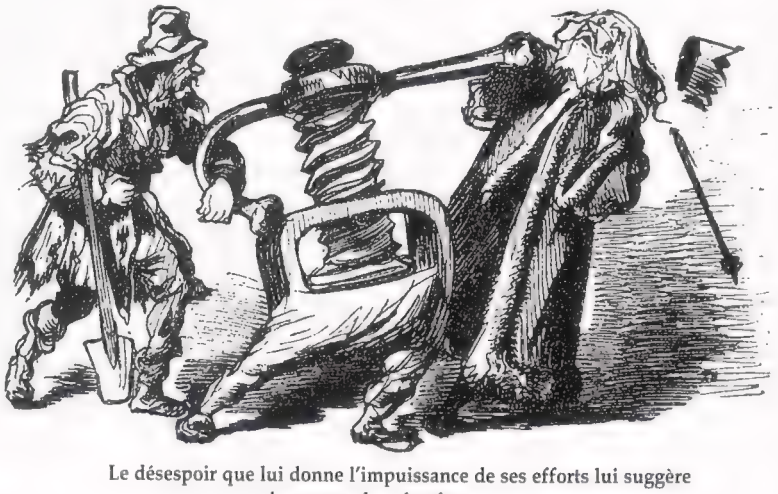
Dans la *Sainte Russie*, c'est le projet même qui limite quelque peu un ouvrage dont tout indique qu'il a été dessiné très vite. Doré raisonne en illustrateur. De même qu'on a pu reproduire certaines illustrations des *Contes drolatiques* de Balzac dans le premier Rabelais, de même, on



Malgré cette énergique démonstration, le sage Ivan se voit obligé de reconnaître que les inventions de cet hérétique ont fait la plus grande impression sur le caractère de ses sujets, qu'il oblige cependant, par de vigoureux procédés, à cacher leurs idées de progrès dans d'affreuses solitudes.

Aussi, les feuilles que les vents d'automne lui amènent de la forêt lui font présager des fléaux *divers*.

Jaloux de purger ses Etats de ces farouches révolutionnaires, le sage Ivan a l'heureuse idée d'enrôler dans la police les individus les plus capables de se rapprocher de ces sociétés secrètes-guttenbergiennes.



Le désespoir que lui donne l'impuissance de ses efforts lui suggère les songes les plus fantasques

pourrait verser dans Rabelais telles gravures de la *Sainte Russie* — à commencer par les fameuses vignettes de bataille.

Le texte et l'illustration, dans la *Sainte Russie,* tirent parfois à hue et à dia. Examinons le passage où les sujets d'Ivan impriment des Samizdats. Large vignette où, dans une forêt, des nabots surexcités impriment et relisent des épreuves. Vignette où les feuilles s'envolent au vent. Vignette où un lapin dénonce les comploteurs à trois cavaliers en armures. Vignette où une presse à imprimer pantalonnée prend un moujik par le bras tout en expédiant un direct au tsar Ivan. Soit, respectivement : un tableau drolatique, bon pour Rabelais, un cul de lampe, une illustration de conte de fée et... un dessin politique. Ce sont toutes d'excellentes illustrations *dans leur genre,* mais d'assez médiocres vignettes de bande dessinée, même s'il est vraisemblable que l'histoire a été improvisée à partir de ces dessins et d'un vague canevas.

Certains défauts de la *Sainte Russie* annonçaient les péchés mignons du grand illustrateur. Pierre Le Grand est un géant, mais sa taille varie selon les cases, et si parfois il dépasse un de ses sujets d'une tête, ceux-ci ont, ailleurs, auprès de leur tsar, la taille apparente d'enfants. On sait que la taille des géants, dans Rabelais, change en fonction des besoins de l'image. Pantagruel, bébé, tient aisément une vache dans la main, mais lorsqu'il est à Paris, les docteurs de la Sorbonne lui arrivent à mi-cuisse.

On peut même trouver dans le dessein de satire et d'ironie générale de la *Sainte Russie* les prémices du manque de respect du texte pour lequel l'illustrateur deviendra célèbre. Le jeune Doré trahit les historiens qu'il lit pour le plaisir d'un bon mot, de même que le Doré illustrateur de la maturité trahira son auteur sans hésiter, pour le plaisir d'une belle illustration. (On se souvient du dessin censé illustrer la scène où Gargantua mange par mégarde un pèlerin caché dans une salade. Dans la gravure de Doré, Gargantua, au milieu de sa cour, considère benoîtement le pèlerin embroché sur sa fourchette et s'apprête à l'avaler sans autre forme de procès.)

Le Doré illustrateur transparaît enfin dans le mode de reproduction qu'il a choisi. La *Sainte Russie* est faite en gravures sur bois, procédé qui sera celui des illustrations de toutes les grandes œuvres auxquelles le nom de Doré est associé [5]. Appliqué à une histoire en images, où le caractère primesautier du trait est primordial, le procédé anonymise le trait et bride l'invention de l'artiste, même si Doré l'a utilisé pour ses caricatures dans le "Journal pour rire" de Philipon. La *Sainte Russie* est à cet égard nettement en retrait par rapport aux très töpfferiens *Travaux d'Hercule,* et surtout aux *Trois artistes incompris et mécontents* et aux *Dés-agréments d'un voyage d'agrément,* tous lithographiés chez Aubert.

Le Doré de la *Sainte Russie* est à un âge ingrat. Trop illustratif pour un récit en images, son style est encore trop marqué par la caricature pour des illustrations, comme en témoignent les vignettes du premier Rabelais (voir, par exemple, la pantomime de Panurge effrayé par l'entourage du Papegault).

Il est regrettable que Doré ait renoncé à l'histoire en images après la *Sainte Russie.* Les gravures de la maturité comportent des personnages de BD en quelque sorte tout prêts. Citons seulement le petit chevalier, tout en tête et en bec, sorte de visière sur pattes, ou le petit moine encapuchonné, qui figurent dans toutes ses œuvres.

Mais si Doré a renié ses œuvres de jeunesse, leur leçon ne s'est pas perdue pour lui. Il est remarquable que les motifs obsessionnels du découpage, de la mêlée, de l'avalement et des déformations corporelles — pour lesquels le médium de l'histoire en images semble fait exprès — restent omniprésents chez le Doré de la maturité. Ce sont eux précisément qui apportent à une œuvre d'illustrateur, qu'on peut considérer comme exemplaire du romantisme, une étrangeté où d'aucuns retrouveront les prémices du surréalisme (on comparera avec les romans en collages de Max Ernst). Il suffit, pour s'en persuader, de voir comment sont traités les motifs de l'embrochage et du hachage dans l'*Orlando Furioso* (1879).

*Illustration de Doré pour l'*Orlando furioso.

Une œuvre problématique

Œuvre longue, mais inaboutie, la *Sainte Russie* cesse d'être une histoire en images au bout d'une centaine de pages, pour devenir un pastiche de Rabelais abondamment illustré. Puis la formule du dessin légendé reprend, mais c'est une chanson qu'on illustre (sur l'air du *Bon roi Dagobert*). Enfin, sous prétexte de morale et d'épilogue, l'album se termine par des caricatures sur l'expédition française en Crimée, qui accusent leur origine : des dessins de presse, probablement refusés au jeune Doré.

Dès avant le pastiche rabelaisien, la continuité narrative s'épuise en arrivant aux événements contemporains (Nicolas II) et les pages ne sont plus que des collections de gags, comme si, ayant quitté l'histoire pour l'actualité, le jeune auteur ne parvenait plus à donner une histoire en images et revenait à sa forme habituelle pour ce type de sujet : la caricature.

Il est vrai que, dans le corps même de l'ouvrage, la continuité n'est souvent qu'apparente. Outre la constante improvisation et le manque d'équilibre, les sautes sont nombreuses et artificielles, l'auteur éprouvant visiblement du mal à s'attacher — fût-ce pour le ridiculiser — à un tsar. La *Sainte Russie* est donc une histoire en quête de personnage.

On ne peut manquer de relever, en tous cas, que Doré n'a pas entièrement rempli son propre programme, prévoyant « une histoire... illustrée de 500 dessins ». *La Sainte Russie*, « de loin la plus longue bande dessinée du [XIX^{e}] siècle », n'est pas une bande dessinée jusqu'au bout.

A leur rentrée triomphale à Moscou, les volontaires russes, admirant la hauteur à laquelle se trouve leur czar, s'empressent de le nommer *Ivan-le-Grand*.

Ce qui émeut le modeste autocrate au point de faire perler une larme sous ses longs cils bruns.

Modeste et contenu en face de sa gloire comme un vrai fils de Machiavel, le sage Ivan conseille à deux de ses capitaines, qui s'enorgueillissaient outre mesure, de savoir plutôt donner du poids à leur victoire

L'appareil enregistreur

Doré a, dans ses premières histoires en images mieux que dans la *Sainte Russie*, joué d'une propriété du dessin qui est celle d'appareil enregistreur, et qui est, du reste, commune à la préhistoire du cinéma et à la protohistoire du récit en images [6].

Dans *Les Travaux d'Hercule*, les dessins décomposent les phases d'un mouvement ou d'une action (Hercule s'étalant de tout son long en poursuivant la biche aux cornes d'or, strip 23). Ils enregistrent les tourbillons (le lion de Némée tournoyant, strip 3), et les lignes de vitesse (strip 26). Doré joue aussi sur la vitesse de défilement : Hercule courant après la biche « depuis un an » est figé dans le même mouvement, mais d'une case sur l'autre, il acquiert une longue barbe et une crinière de cheveux blancs, dans un typique « avant-après » (strip 24). Montage et mouvement ont ici clairement pour fonction d'organiser l'espace et le temps.

Dans *Dés-agréments d'un voyage d'agrément* (1851), l'album lui-même se donne, dès la page 4, comme le journal tenu par monsieur Plumet de ses aventures dans les Alpes. Une vignette des *Dés-agréments* représente donc un instantané, enregistrant un événement ponctuel de la vie du narrateur — ce que rappelle la répétition dans les légendes des *ici*. (« Ici j'eus un politique élan. »)

Cette narration est troublée par des bruits divers, faisant écho aux incidents burlesques émaillant le catastrophique voyage. La page, devenue cahier de croquis du narrateur, est éventuellement raturée — à la faveur d'un dessin de paysage raté — et le bas d'une planche se voit orner en surimpression d'une superbe empreinte de pied clouté, car un imbécile a marché sur le cahier. Un dessin est entièrement gommé, le touriste ayant épuisé son imagination sur le précédent. Une vache arrive même à lécher la moitié d'une page (curieusement, le dessin saisit le museau en action) [7]. Le comble est atteint dans la scène de l'ascension du Mont Blanc, vue à travers le télescope de Madame Plumet (alors que le texte est rédigé par son mari) et réduite à l'enregistrement de traces sur la neige — empreintes de pas plus ou moins trébuchants, traînées de glissades et de chutes —, que viennent encore obscurcir des interruptions diverses (mouche sur l'objectif, nuit noire).

On le voit, les premières œuvres de Doré reposent sur la faculté de l'image d'enregistrer le réel, et subsidiairement sur la trahison de l'image — c'est-à-dire son divorce avec le texte.

La *Sainte Russie* se préoccupe moins que les ouvrages précédents de saisir ou de décomposer les actions, et Doré est, sur ce point, en retrait par rapport à lui-même. Le principe de l'infidélité de l'image est conservé dans la *Sainte Russie*, puisque le dessin est, tout du long, un démenti ironique du texte, mais — peut-être parce que l'objet pastiché est extérieur (les poussiéreux historiens que pille Doré) — le tour apparaît moins brillant que dans *Dés-agréments* ou dans les *Trois artistes*.

Doré ose cependant, dans la *Sainte Russie*, quelques jeux sur la convention narrative, nous propose de fausses « gravures populaires russes », ou interrompt l'histoire pour narrer les démêlés de l'auteur avec son éditeur, avant de la reprendre, mais en cachant une page d'une feuille de vigne géante — ironie sur l'autocensure imposée par les aspects scabreux du règne de Catherine.

Un oubli charitable ?

Outre le contexte, qui en fait une œuvre engagée, et l'intention satirique sur laquelle nous n'insisterons pas davantage, la *Sainte Russie* cède trop souvent au racisme (les Russes sont nés de l'union d'un ours et d'une jeune marsouine), à la diffamation (les despotes éclairés, Pierre le Grand, Catherine, sont des énergumènes plus dangereux que l'ordinaire des tsars ; la lutte de Pierre le Grand contre les superstitions ou sa tentative de faire venir des artistes étrangers sont décrites symptomatiquement comme les signes d'une bigoterie supérieure, ou de lubies aggravées) et au revanchisme (le comique de répétition sur les « Russes de 1812 », censé ironiser sur la propagande russe, masque mal le dépit haineux de Doré).

On sait d'autre part que Doré, peut-être déçu par la carrière de la *Sainte Russie*, a « oublié » ses histoires en images pour insister sur son œuvre de peintre et d'illustrateur.

La *Sainte Russie*, dans ce contexte, peut donc apparaître comme une œuvre quelque peu sulfureuse, sinon pour le *Tintin et les soviets* de Gustave Doré ! ■

Afin d'éviter les querelles de terminologie, nous nous conformons à l'usage et parlons d'histoires en images à propos d'œuvres du dix-neuvième siècle, restreignant normalement le terme de bandes dessinées à la *production contemporaine des histoires en images*. Il est regrettable que le public, y compris celui des amateurs, ait appris à considérer la bande dessinée comme une forme indépendante et parfaite, rejetant avec mépris dans la préhistoire ou les balbutiements ce qui n'entre pas dans une définition étroite et arbitraire (on notera en particulier une curieuse fétichisation de la bulle et du tracé de contour de case).

Les vulgarisateurs du domaine ne sont probablement pas seuls à blâmer. Parce qu'ils cherchaient, parfois implicitement, la définition, ou la spécificité, de la bande dessinée dans une relation quelconque, supposée fixe, du texte et de l'image, les théoriciens ont eu tendance à isoler artificiellement la forme actuelle de la bande dessinée. Les historiens, quant à eux, ont parfois pris l'histoire de la bande dessinée à rebours, à partir de sa forme actuelle (ou, pour les plus intelligents, à partir de ses classiques) — erreur analogue à celle de l'anthropologue qui chercherait par quels « progrès » on est arrivé à la forme parfaite et divine de l'être humain.

Nous considérons pour notre part que l'artiste, à l'intérieur de certaines limites évidentes, est libre de choisir les moyens les plus propres à matérialiser ses intentions. Les histoires illustrées d'un Gustave Doré ne sont ni plus ni moins « modernes » ou « évoluées » que celles d'un Wilhelm Busch, qui leur sont à peine postérieures. Mais *des intentions différentes ont amené des résultats différents.*

Précisons enfin qu'en replaçant les œuvres dans un contexte, nous ne prétendons pas que les choses soient déterminées. Qu'un auteur soit influencé par son environnement physique, social, économique, etc., nul moins que nous ne songe à le nier ; mais professer que l'environnement détermine entièrement les conditions de création et le contenu d'une œuvre — et que celle-ci est le simple reflet d'une structure ou d'une idéologie — nous paraît inadmissible. En résumé, nous adoptons le parti du libre-arbitre contre un déterminisme encore à la mode dans certaines institutions rétrogrades, et nous faisons, de plus, le postulat que l'artiste est capable d'invention ou, si l'on préfère, que l'invention est, dans une société, par exemple celle des artistes, chose commune et banale, quoique admirable toujours.

[2] Ce récit horrifique n'a pas disparu de nos jours, même s'il est relativement dissimulé sous la sécheresse des dépêches d'agences, ainsi qu'en témoigne cette nouvelle signée Reuters, du 7 août 1997 sur un concert tragique à Lima, Pérou. « Deux filles sont mortes asphyxiées... Certains des blessés ont été écrasés, tandis que d'autres sont tombés et ont été piétinés. »

[3] On s'en rendra mieux compte, par défaut, en lisant l'édition de la *Sainte Russie* chez Hermann (novembre 1996), où un remontage intempestif et le continuel changement de format des vignettes brouillent la mise en page et rendent l'histoire très peu lisible.

On trouvera peut-être que nous enfonçons des portes ouvertes en nous extasiant sur la mise en page de Doré, mais il suffit de citer ici le nom de Wilhelm Busch pour trouver un auteur majeur de notre domaine chez qui ces préoccupations de mise en page sont totalement absentes. Doré lui-même s'en était dispensé dans les *Travaux d'Hercule*, puisque cet album se compose de 46 strips, le plus souvent de deux images. Ce divorce est resté en quelque sorte dans la matière même de la bande dessinée, comme l'opposition du strip et de la planche.

[4] Le caractère interchangeable d'une gravure renvoie évidemment à des conceptions anciennes. Dans les ouvrages du XVI[e] ou du XVII[e] siècle, la même gravure de ville entourée de rondins peut représenter n'importe quelle colonie ou comptoir. À comparer, dans nos modernes médias, avec l'utilisation des images d'archives, où c'est le temps, cette fois, qui devient quantité négligeable.

[5] Exception faite du guillochage utilisé concurremment avec la gravure sur bois, vers 1879, pour le *Orlando Furioso*.

[6] Les noms d'Edward Muybridge et d'Etienne-Jules Marey viennent immédiatement à l'esprit. On peut considérer — pour faire image — les dessins à l'encre de Chine de Marey, d'après ses photographies décomposant le mouvement de différents animaux, comme le lieu où les prodromes du cinéma se confondent physiquement avec l'histoire en images.

[7] Le procédé sera repris de façon géniale au XX[e] siècle dans les *Letters from a lost uncle* de Mervyn Peake.

Thierry Groensteen

Histoire de la bande dessinée muette

– deuxième partie –

Suite et fin de notre étude sur la naissance, le développement et la faveur récente d'un genre particulier, la bande dessinée sans texte. Le domaine européen a volontairement été privilégié, sans prétention à l'exhaustivité

On a pu lire, dans "9e Art" n° 2, comment la tradition de la BD exclusivement visuelle était née en Allemagne dans les années 1860, pour être ensuite popularisée en France par Caran d'Ache et caractériser bientôt la production de « l'école du Chat Noir ». Indiscutablement, la fin du XIXe siècle, qui vit triompher la pantomime sur les scènes des théâtres, fut aussi le premier âge d'or de la bande dessinée muette. Apanage de la presse satirique, les « histoires sans paroles » ou « sans légendes » représentaient alors une variante courante de l'histoire drôle[1].

Cette forme initiale disparaît dans les premières années de notre siècle, quand la bande dessinée devient une lecture réservée aux enfants. Le refus du texte apparaîtrait alors comme une provocation au regard du souci pédagogique qui doit inspirer la presse enfantine : il faut donner aux têtes blondes le goût de la vraie lecture, celle des mots, des phrases et des « beaux textes ».

Pourtant, ce souci même donnera précisément à un instituteur nommé Jean Perrot l'idée d'un livre muet, dont l'illustration sera confiée à Fernand Fau, l'un des pionniers de l'histoire en images. Le titre de cet ouvrage édité par Fernand Nathan (sans date) en décrit suffisamment le contenu : *30 Histoires en images sans paroles à raconter par les Petits*. Le principe de ce livre « d'initiation et d'élocution » ? Inviter l'enfant à traduire lui-même en mots les scènes de la vie quotidienne représentées par le dessinateur, et l'amener, en réponse aux questions que lui posera l'adulte, à les commenter et à formuler lui-même les préceptes, les règles de conduite que ces scènes peuvent suggérer.

S'agissant, par exemple, de la première vignette de la planche n° 7, intitulée *L'enfant propre*, que nous reproduisons ici, l'auteur suggère les commentaires suivants : « Le petit garçon s'essuie avec une serviette. Il vient de se laver. Une grande cuvette se trouve sur la table. Dans une grande cuvette, on peut mettre beaucoup d'eau. Pour se bien laver, beaucoup d'eau est nécessaire. La table est propre. On ne doit pas jeter d'eau par terre. Le petit garçon est tout décoiffé. Etc., etc. » Où l'on constate qu'au regard de la valeur éducative, le mutisme, pour un récit en images, peut-être une qualité, et inciter à une lecture plus active. Dans une société qui valorise l'écrit, cette conception fut pourtant — et demeure — minoritaire.

De Chaval à Quino

Après une éclipse de quelques décennies, l'histoire drôle sans parole, développée en une ou en quelques page(s), fera sa réapparition dans les années 1950 et 60. Cette résurgence est alors le fait d'humoristes tels que Bosc, Chaval ou Sempé, qui alternent les dessins uniques (légendés ou non) conformes à la tradition de la caricature, avec les séquences graphiques. Cette alternance se retrouve dans la majorité de leurs recueils publiés à cette époque. À propos de la bande dessinée, Sempé me déclarait en 1987 : « Je crois qu'il s'agit d'une discipline très éloignée de la mienne. Je cherche à condenser, alors que la bande dessinée allonge et joue sur la durée.[2] »

Pourtant, le dessinateur du *Petit Nicolas* et de *Monsieur Lambert* est loin de s'être toujours tenu à cette règle. Prenons, à titre d'exemple, son recueil de 1972 : *Face à face*. À côté de dessins uniques (*single panel cartoons*, selon l'expression plus explicite des américains), on y trouve neuf histoires séquentielles, développées en 4, 7, 11, 12, 18, 23 ou 24 dessins. La totalité de ces séquences sont muettes (à l'exception d'une courte réplique qui ponctue l'une d'entre elles), alors que la grande majorité des dessins uniques repris dans ce même album sont, au contraire, légendés. Si l'histoire séquentielle se passe plus facilement de texte que le *cartoon* traditionnel, c'est assurément qu'elle relève d'une autre sorte de comique.

Fernand Fau : L'enfant propre

En étirant les situations humoristiques aux dimensions d'une saynète, Sempé y introduit quelque chose comme un *suspense* narratif. Le pacte sur lequel repose le genre permet au lecteur d'escompter une chute humoristique. Le propre d'une chute est de venir à la fin. Le gag, en l'occurrence, ne résulte plus d'une déflagration : il conclut un processus, et se renforce d'être différé ; son efficacité tient en partie à cet effet retard — comme on peut le voir dans cette variation humoristique sur *les Trois Mousquetaires.*

Les dessinateurs d'humour français seront imités à l'étranger, notamment en Argentine, où Mordillo et surtout Quino en retiendront les leçons. *Mundo Quino*, le premier livre du futur auteur de *Mafalda*, était entièrement composé de dessins d'humour sans légendes. Influencé par Bosc (dont le travail paraissait en Argentine) et par Chaval, qu'il lisait dans "Paris Match", Quino s'est affirmé depuis, au niveau international, comme l'un des champions de la séquence humoristique muette.

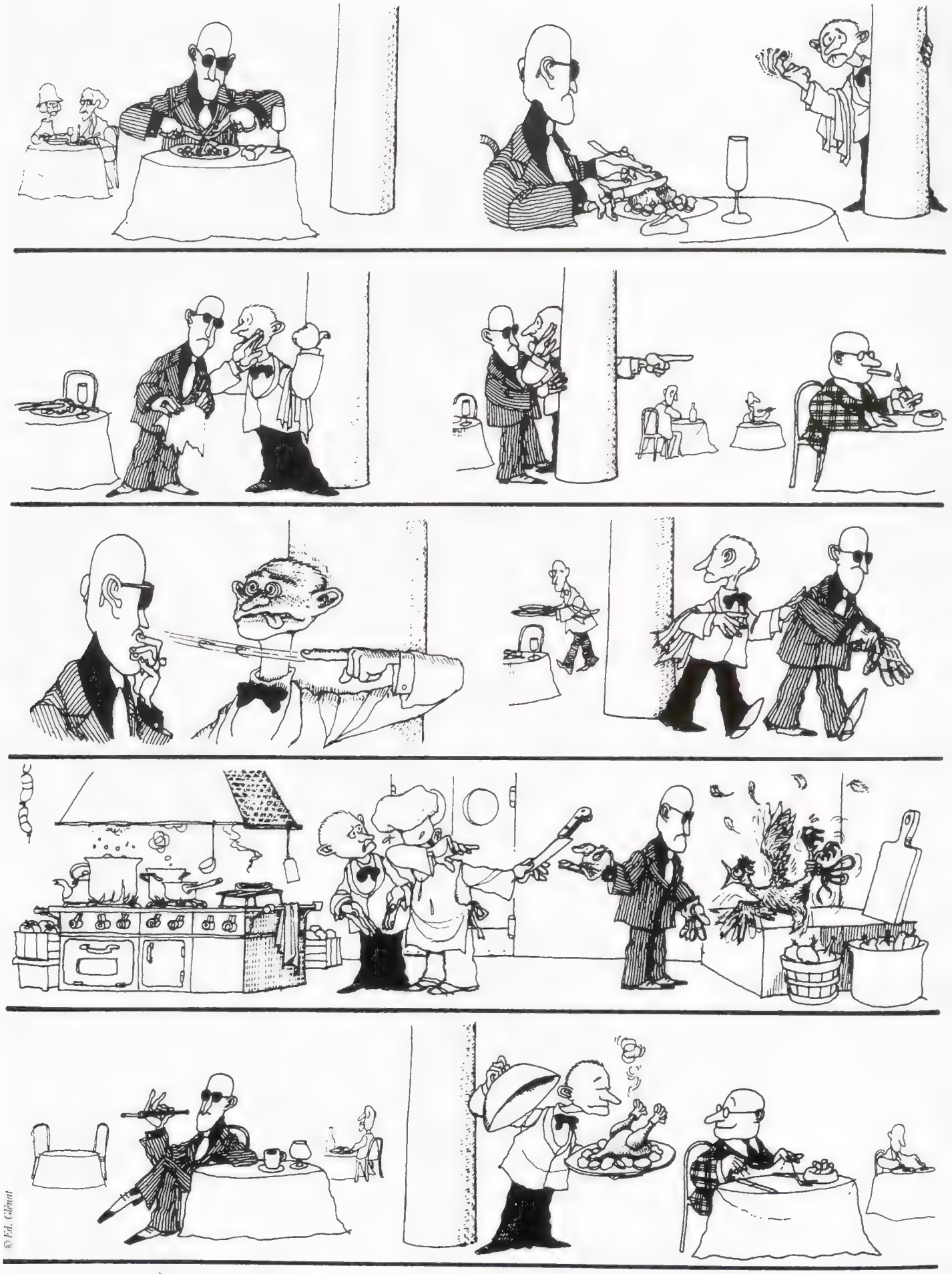
Il n'est que de consulter les recueils de ses dessins édités chez Glénat pour constater que l'Argentin — avec, d'ailleurs, un bonheur inégal — a poussé plus loin que ses prédécesseurs la sophistication de cet exercice bien particulier. Rompant volontiers avec la linéarité qu'on croyait consubstantielle à cette sorte de récit, Quino n'hésite pas à multiplier les lieux et les personnages, ni à introduire quelquefois d'importantes ellipses dans le cours de l'action, obligeant le lecteur à une attention soutenue et vigilante.

Silent strips

Pour d'autres dessinateurs humoristes français, l'incursion dans la bande dessinée devait s'inscrire dans un genre un peu différent et déjà fort balisé, celui du strip muet, de la série quotidienne donnant, aux lecteurs d'un journal, rendez-vous avec un

Sempé : extrait de Face à Face, *éd. Denoël, 1972.*

© Denoël



© Éd. Glénat

Quino : planche extraite de À table !, *Glénat, 1991.*

André Daix : Le Professeur Nimbus

personnage récurrent. À la fin des années 1940 et au cours des années 50, ces tentatives sont notamment le fait de Jean Effel (*L'histoire du petit ange* dans "Le Patriote"), Jacques Faizant (*Hector et Philibert* dans "Bonjour Dimanche", *M. Patraque* dans "La Vie Catholique", *L'invraisemblable M. Pluche* dans "Le Petit Canard"), Moisan (*Zoé* dans "Le Parisien"), Mose (*Roméo*, dans une dizaine de titres), Piem (*M. Pépin* dans "Le Figaro", *Turlupin* un peu partout), ou Trez (*Jules* dans "Le Figaro"), pour me limiter aux plus connus. *Rêves et culbutes*, de Maurice Henry (dans "Le Figaro"), se distingue par le fait que la série ne convoque aucun personnage stable.

On le constate : que ce fût pour des séquences à la manière de Sempé ou de Bosc, ou pour des séries quotidiennes comme celles que je viens d'énumérer, le flirt des humoristes et caricaturistes français avec la bande dessinée a presque toujours privilégié l'histoire sans paroles. Le mutisme semble bien être la condition qui autorise une continuité entre le dessin d'humour et la bande dessinée.

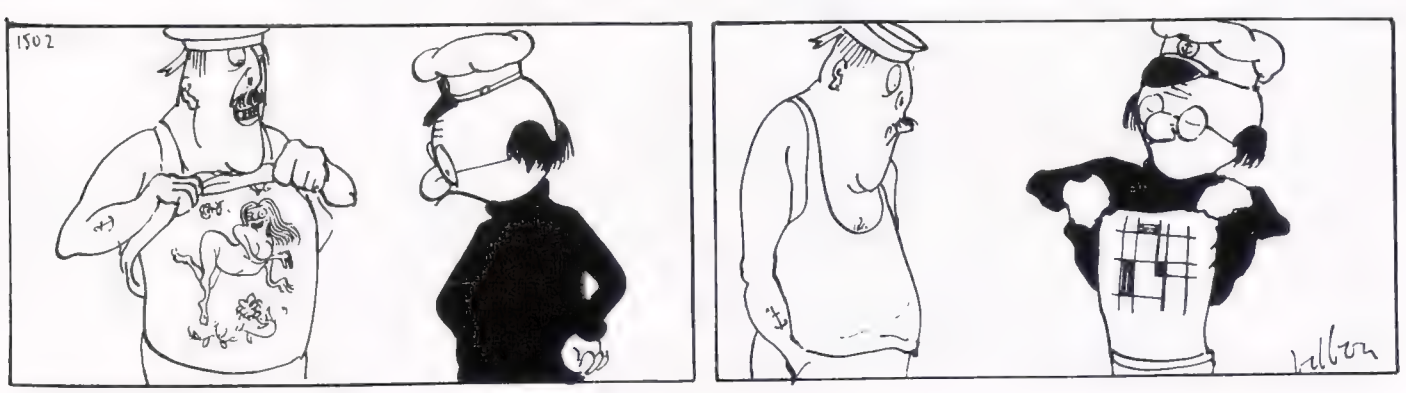
Le strip muet n'est pourtant pas une invention de caricaturistes égarés dans la bande dessinée, mais bel et bien un genre inscrit dans l'histoire intrinsèque du neuvième art depuis les années 1920 et 30. Le suédois Oscar Jacobsson ouvre la voie dès 1920 avec *Adamson* (dont les éditions Stock publieront un recueil en 1929), mais le genre ne tarde pas à s'internationaliser. Il se répand notamment aux États-Unis (berceau du *daily strip*) avec *Benny* de James Carver Pusey (publié de 1929 à 1937) et *Henry* de Carl Anderson (1932), ainsi qu'en Angleterre, sans doute le pays qui produit le plus de séries de ce type (*Tich, Colonel Up and Mister Down, Our Wilhemina, Boy Meets Girl*, etc).

En France, la série la plus emblématique sera celle des *Aventures du Professeur Nimbus*, créée par André Daix en 1934, et poursuivie après la guerre par divers dessinateurs sous le pseudonyme collectif de Jean Darthel. Ce personnage lunaire, au crâne surmonté d'un unique cheveu en forme de point d'interrogation, descend en ligne directe d'Adamson, mais aussi de *Pitche*, une création du dessinateur d'origine lithuanienne Aleksas Stonkus. Publié dès mai 1931 dans "Les Dernières Nouvelles d'Alsace", *Pitche* — où la pantomime ne règne que par intermittence, la majorité des gags étant parlants — s'est répandu progressivement dans de nombreux titres de la presse régionale, bénéficiant même d'une collection d'albums chez Hachette dès 1932. Nimbus enrichira le catalogue du même éditeur en 1936.

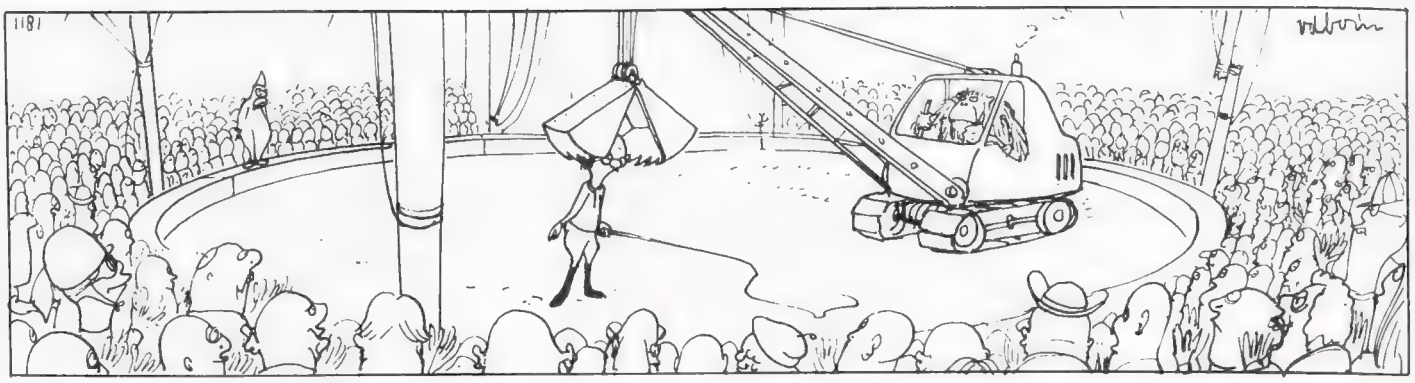
Jean-Claude Glasser a observé que « Daix travaille sur divers registres, depuis le gag conventionnel jusqu'au pur non-sens en passant par la chute poétique et le comportement cocasse par son illogisme même. Cette variété dans l'inspiration a probablement contribué fortement à la popularité de la bande[3] ». Il reste que, dans la conception même du personnage, *Nimbus* ne se distingue guère de ses prédécesseurs, ni de successeurs tels que *M. Subito* de Bozz, alias Robert Velter (1936) ou *Ferd'nand* du Danois Mik (1937).

Tous ces petits bonhommes sont des quinquagénaires, chauves, d'allure désuète, généralement célibataires, oisifs, ou alors changeant d'emploi selon les nécessités du gag. (En 1954, *Max l'explorateur*, du Belge Guy Bara, fera exception en arborant les signes extérieurs d'une profession stable, prétexte à le placer dans des décors et des situations exotiques.) Si leurs caractères respectifs manifestent quelques différences (pour autant que l'on puisse vraiment attribuer à chacun un caractère, la versatilité du comportement étant une conséquence presque inévitable du renouvellement quotidien du prétexte anecdotique), ces personnages n'en paraissent pas moins issus du même moule. Les échappées dans l'absurde ne suffisent pas à les extraire d'un contexte, qui est celui des situations quotidiennes les plus banales. Toutes ces séries ont, à mon sens, terriblement vieilli, et ces petits messieurs vêtus de noir nous paraissent aujourd'hui les pâles reflets d'un monde depuis longtemps révolu.

Peut-être même faisaient-ils déjà signe vers le passé à l'époque où ils furent conçus ? Préfaçant un recueil de *Nimbus*



Ci-dessus et page suivante : Bob van den Born, Professor Pi. © *chez l'auteur.*



dans la collection "Copyright", Jean-Claude Glasser a écrit ces réflexions qui me paraissent pertinentes : « L'essor que connaît le genre au cours des années trente vient probablement d'une nostalgie des séries burlesques du cinéma muet... » Et, remarquant que la production de strips muets fut plus importante en Europe qu'aux États-Unis, Glasser ajoute : « Il est évident que pour une agence européenne (telle qu'Opera Mundi qui distribuait Nimbus et M. Subito, notamment) une bande muette est un matériel aisément exportable, tandis que les syndicates américains disposent d'un marché intérieur important qui ne confère pas à ce type de produit le même intérêt d'ordre économique. »

Bien que son apparence extérieure en fasse un proche cousin des bonhommes dont je viens de parler, le *Professor Pi* du Neerlandais Bob van den Born (1955-64, dans "Het Parool") surclasse aisément tous ses concurrents — auxquels il succède, il est vrai, à vingt ans de distance. Évoluant dans un monde absurde où il est tour à tour observateur et acteur, impassible et facétieux, le *Professor* a un don particulier pour renouveler les situations et les activités les plus convenues. S'improvise-t-il dompteur ? Il introduit sa tête, non dans les mâchoires d'un lion, mais dans celles d'une grue. S'il construit un château de plage, il le fait avec des briques et du ciment. Et lorsqu'un matelot lui montre fièrement la naïade qu'il s'est fait tatouer sur le torse, Pi réplique en relevant son tricot sur un tatouage à la Mondrian.

Pi est, à sa manière, un poète du quotidien, et des plus subversifs. Le trait de van den Born est souvent féroce. On a comparé cet artiste (né en 1927, illustrateur de formation) à Searle et à Steadman ; au petit jeu des références, j'ajouterais les noms de Grosz et d'Ungerer. Ses vignettes, fréquemment étirées aux dimensions d'une fenêtre-bandeau panoramique, semblent destinées à accueillir une fresque grotesque, celle que composent les représentants d'une humanité veule, abrutie, déliquescente. Aux femmes du monde, aux généraux, aux artistes, son crayon prête l'allure de *freaks* dégénérés, aux corps chétifs, aux traits fuyants, au regard torve. Ce strip muet-là, que Wolinski nous permit de déguster naguère dans "Charlie mensuel", est bien plus épicé que les fades plats nommés *Nimbus*, *Subito* ou *Ferd'nand*.

Je mentionnerai enfin un personnage facétieux d'allure résolument différente, apparu en Suisse en 1932. Mi-oiseau mi humain, il figurait une sorte de cacatoès vêtu de pantalons à carreaux et, plus tard, coiffé d'un béret basque. *Globi*, pour l'appeler par son nom, était né à l'occasion d'une campagne publicitaire célébrant les vingt-cinq ans des grands magasins Globus. Conçu par Ignatius Karl Schiele, il fut créé graphiquement par Robert Lips. Le choix d'un perroquet pour héros d'une série muette était quelque peu paradoxal ! Mais si les premières histoires de Globi étaient totalement dépourvues de texte, bientôt des vers rimés (dans la tradition germanique, celle de *Max und Moritz*) furent placés sous les images ou à côté d'elles. La carrière de Globi (flanqué depuis 1988 d'une compagne, Globine) se poursuit avec un succès jamais démenti : plus de soixante albums ont fait le bonheur du public helvétique depuis 1935.

Le fantastique, deuxième terre d'élection du silence

Pour nombre d'amateurs, *Arzach* de Moebius [4] fut perçu comme une œuvre révolutionnaire, au point de passer fréquemment pour le véritable acte de naissance de la bande dessinée muette. Cette perception atteste une évidente méconnaissance de la riche tradition antérieure, et tend d'autre part à réduire l'œuvre charnière qu'est réellement *Arzach* à une seule de ses caractéristiques, la plus immédiate : l'absence de texte, réduction qui masque les autres avancées esthétiques dont il faudrait aussi créditer cet album [5].

L'imaginaire d'*Arzach* ressortit au genre fantastique ; si elles n'ont pas eu le même impact historique, quelques autres histoires ont été réalisées dans les années 1960 et 70, qui témoignent de ce que la primauté accordée au visuel apparut alors comme un enjeu commun aux dessinateurs spécialisés dans le fantastique ou l'anticipation. Je citerai d'abord un récit en 12 planches de Raymond Poïvet, *Allô ! il est vivant*, dessiné dès 1964 mais publié seulement en octobre 1971, dans le n° 5 de l'éphémère revue "Comics 130". Exécutée au feutre, dans un style qui annonce celui de son futur album *L'Échiquier cubique* (Glénat, 1978), l'histoire semble suivre les méandres du délire dont souffre un astronaute à bout de forces, que des « collègues » viennent récupérer sur une planète hostile. Certains motifs (la végétation étrange, le singe géant) ont dû impressionner Moebius — qui signait la couverture de ce même numéro — puisqu'on les retrouvera, suffisamment reconnaissables, dans *Arzach*.

Interviewé par Jean-Pierre Dionnet, Poïvet expliquait qu'en dessinant cette histoire, il avait voulu rompre avec une conception à ses yeux trop littéraire de la bande dessinée : « Je crois que le scénario est une survivance du 19ème siècle, celle du roman-feuilleton. Pour moi une bande dessinée ce ne sera jamais ça. Elle doit être pensée graphiquement. » Il précisait pourtant : « J'ai donc eu envie d'images sans texte, mais j'avais une petite idée derrière la tête : montrer cette histoire à des scénaristes pour leur faire mettre un texte. [6]»

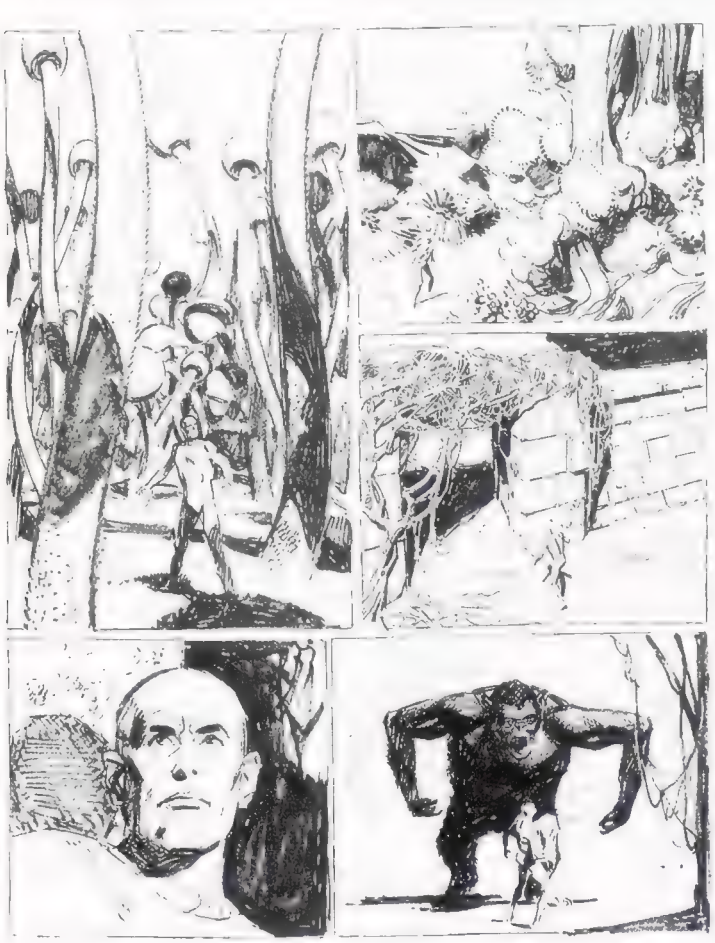
Cette déclaration contient les germes d'une confusion que Moebius se plaira à

entretenir : l'absence de texte y est plus ou moins explicitement assimilée au rejet du scénario. Or, on ne saurait tenir les deux choses pour équivalentes. Tout au contraire, il importe de distinguer les trois instances que sont le récit, le scénario et le texte. Représenter une séquence cohérente d'événements — comme le font chacun des quatre chapitres d'*Arzach*, considérés séparément — revient à proposer un récit. En ce sens, *Arzach* est, sans conteste, une bande dessinée narrative. Pour autant, elle n'obéit pas nécessairement à un scénario. Qu'est-ce, en effet, qu'un scénario ? Un état provisoire d'une œuvre en cours d'élaboration, dont il a pour fonction de permettre l'avènement ; un document programmatif, ou encore, pour reprendre l'image proposée naguère par Benoît Peeters, une chenille appelée à devenir papillon [7]. Or, tout récit ne connaît pas nécessairement cette phase d'élaboration préalable. S'agissant de bande dessinée, un auteur complet (travaillant sans l'aide d'un scénariste) peut se laisser porter par ce que Poïvet appelait *la pensée graphique*, et improviser le déroulement de son récit à mesure qu'il le dessine. C'est cela, et rien que cela, qu'il faut entendre lorsque Moebius parle d'*Arzach* comme d'une « bande dessinée sans scénario » [8].

Ce n'est pourtant pas à l'occasion de cet album que l'auteur est allé jusqu'au bout de sa volonté affichée de trouver une forme graphique d'écriture automatique. *Arzach*, en effet, est une œuvre trop concertée : son organisation en chapitres, sa mise en page, la technique mise en œuvre ne relèvent pas d'une esthétique de la spontanéité. Je suis même convaincu que la fascination exercée en son temps par cet ouvrage tient pour une grande part à la perplexité du lecteur quant aux principes qui le régissent. Les signes patents d'un travail minutieux et concerté contredisent le caractère « improvisé » et apparemment vain d'un récit déconcertant, de sorte qu'on est porté à supposer l'existence d'une clé qui permettrait d'en décrypter le mystère (symboliquement désigné par un titre au sémantisme indéchiffrable et à l'orthographe incertaine). *Arzach* requiert une lecture spéculative, tout en préservant jusqu'au bout son caractère d'œuvre au statut indécidable. En un mot, cet album est une sorte de *Myst* sans solution — les amateurs du célèbre CD-Rom de jeu me comprendront.

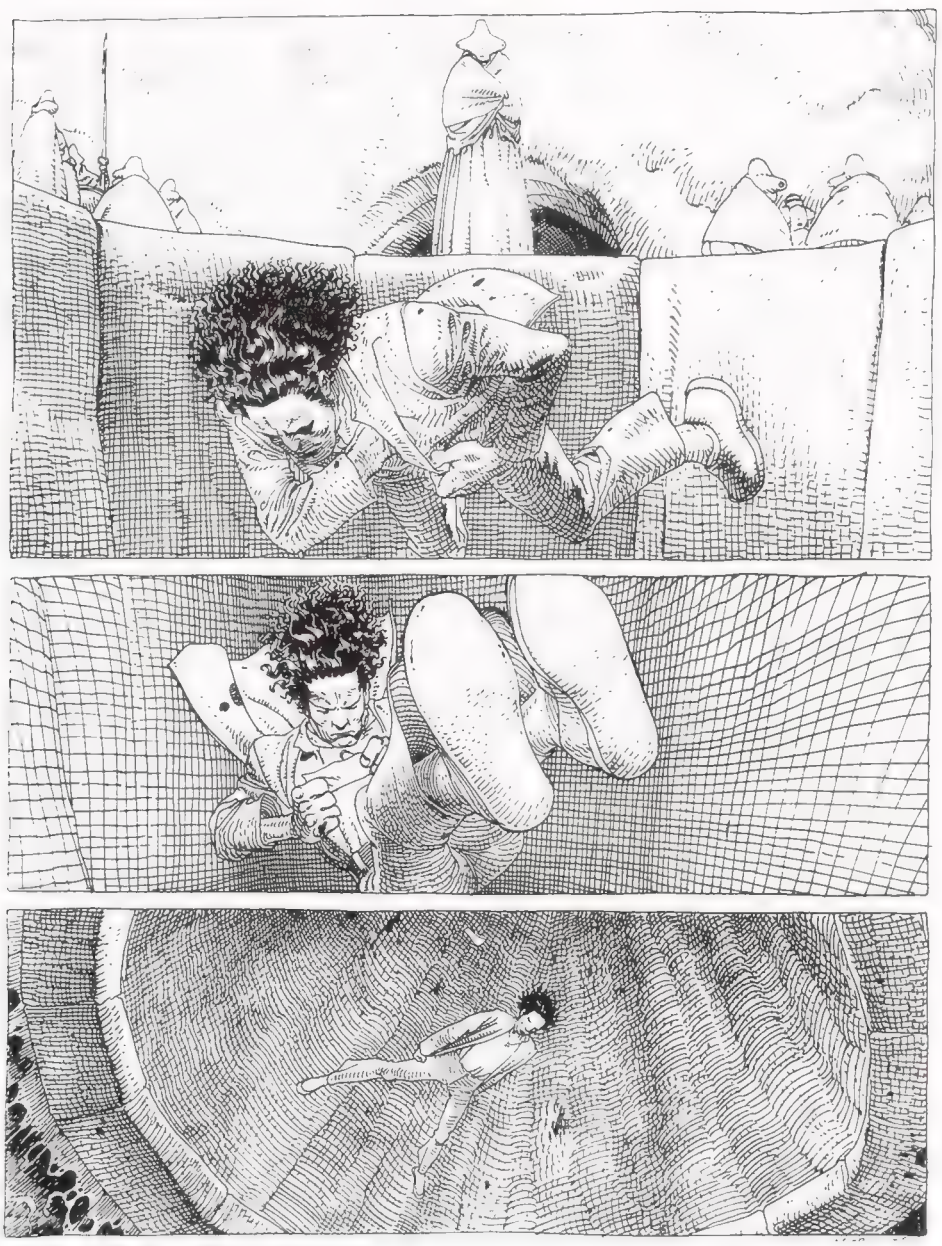
D'autres récits de Moebius, plus courts, se sont approchés davantage de cet idéal de « bande dessinée automatique » (au sens des surréalistes). Je songe en particulier à *Rock City* et à *Absoluten Calfeutrail*, l'un et l'autre repris dans l'album intitulé *La Déviation*. L'auteur a lui-même souligné : « *Absoluten Calfeutrail* est très représentatif d'une période où je cherchais une grande liberté de dessin en travaillant directement à l'encre, sans crayonné ni scénario préconçu » [9]. Déclaration intéressante en ce qu'elle met l'accent sur la liberté de dessin plutôt que sur la liberté narrative, tout en faisant de celle-ci l'une des conditions de celle-là. L'absence de « scénario préconçu » est du même ordre que l'absence de crayonné : il s'agit de réunir les conditions d'émergence spontanée du dessin, sans aucune autre détermination que celle des images précédentes, dessinées en amont. Moebius, une fois encore, ne mentionne pas expressément, au nombre de ces conditions, l'absence de texte. C'est qu'aussi bien la pré-

Raymond Poïvet : Allô ! il est vivant *; comparer le primate géant avec celui d'*Arzach, *par Moebius.*



© 1998, Raymond Poivet

© Les Humanoïdes Associés



© Les Humanoïdes Associés

Moebius : Absoluten Calfeutrail

sence d'un texte n'est pas antinomique avec la plus grande liberté graphique, dans la mesure où il est toujours possible de rajouter des compléments verbaux dans un deuxième temps, sur des images déjà là (comme le suggérait Poïvet).

Du strict point de vue de l'histoire de la BD muette, *Arzach* se signale certes par son amplitude — c'est, après *He done her wrong* de Milt Gross, la deuxième expérience du genre étendue aux dimensions d'un album —, mais surtout par le fait que le mutisme cessera, à partir de ce moment, d'être une possibilité réservée à la seule bande dessinée d'humour. L'« histoire sans paroles » révèle enfin sa foncière plasticité, celle d'une forme narrative susceptible d'être investie par des contenus nettement différenciés.

Ce n'est cependant pas le fait du hasard si le fantastique s'affirme, après l'humour, comme sa deuxième terre d'élection — ainsi que l'attestent les travaux de Poïvet, Moebius, ou encore Caza[10]. Le genre fait appel à des mécanismes proches de ceux du rêve, dont la nature est essentiellement visuelle. Sa dimension onirique le conduit à privilégier, comme ressort narratif, le principe de la dérivation permanente : figures, lieux et motifs se transforment incessamment, par glissements et métamorphoses, faisant de l'instabilité une règle. Les épisodes narratifs se déduisent ainsi les uns des autres selon la méthode des associations libres, en suivant le cours d'une pensée graphique ou, dans le meilleur des cas, d'un inconscient graphique. Purs spectacles, ces bandes dessinées répugnent à la parole, qui réduirait leur puissance évocatrice en les ancrant dans un sens univoque. Par ailleurs, le silence renchérit, par lui-même, sur l'étrangeté d'univers improbables et envoûtants.

Quand le verbe se fait image

Langage composite, la bande dessinée s'est fait une spécialité de convertir l'acoustique en verbal (ce sont les onomatopées) et de proposer des traductions graphiques de phénomènes sonores ou immatériels. Il existe un catalogue plus ou moins constitué de ces idéogrammes : une scie entamant une bûche = ronflement, une ampoule électrique = idée subite, une tête de mort, une hache ou une volaille déplumée = insultes graves, etc. Pour un dessinateur, il est tentant, au moins à titre d'exercice de style, de généraliser ce procédé, et de systématiquement traduire en dessins tout ce qui relève du verbal.

Ainsi se définit une variante particulière de l'histoire « muette », en vérité fort éloquente, où le dialogue est remplacé par des pictogrammes situés au-dessus de l'image ou dans les phylactères. Les années 1980 ont été relativement prodigues en ces sortes de tentatives d'iconicisation intégrale de la bande dessinée. Je citerai notamment (sans prétendre, là non plus, à l'exhaustivité), plusieurs épisodes du beau western italien *Ken Parker*, de Giancarlo Berardi et Ivo Milazzo, une pochade de Francis Masse inspirée par le sabotage du Rainbow Warrior (dans "Le Lynx" n° 7, sept. 1986), ou encore les albums *Soirs de Paris*, d'Avril et Petit-Roulet (Les Humanoïdes Associés, 1989), et *Flip in Paradise* d'Eric Cartier (Rackham, 1990).

Benoît Peeters a fait remarquer que « loin de dissimuler l'absence du langage, le procédé la souligne ironiquement, remplaçant un système convenu par un code paradoxal[11] ». Aussi ce renchérissement par la substitution prend-il toute sa saveur dans des « situations de langage » particulières, comme en témoigne chacun des exemples cités à l'instant. La satire de Masse vise ainsi les débats parlementaires, dénonçant par l'absurde leur prolixité supposée. Chez Avril et Petit-Roulet, les pictogrammes ne remplacent que des propos convenus, conversations de salon aux phrases toutes faites auxquelles ils se substituent sans perte. Et tel épisode particulièrement réussi de *Ken Parker*[12] nous donne à voir la ver-

sion indienne d'une histoire marseillaise typique ; la prolifération de plus en envahissante des pictogrammes matérialisant les proies censément abattues par les chasseurs constitue une visualisation savoureuse de la rhétorique de l'exagération.

Le devenir de la bande dessinée ne passe évidemment pas par un bannissement progressif du texte au profit de semblables procédés iconiques. Lorsqu'ils sont convoqués, ceux-ci ne visent à rien d'autre qu'à la production, ponctuelle, d'effets humoristiques.

La nouvelle BD muette

Pour conclure ses réflexions sur « l'image sans voix », Benoît Peeters écrivait : « Si séduisant soit-il, le pari de l'absence de texte ne peut pourtant que déboucher à long terme sur une limitation narrative. Et, de même que le cinéma muet était loin d'être toujours un cinéma visuel, cette nostalgie d'une pureté graphique ne conduit pas automatiquement à un accroissement de spécificité. [13]»

Conclusion peut-être un peu rapide, que semblent avoir eu à cœur de démentir les réalisations les plus récentes. De plus en plus nombreuses, elles ne laissent pas d'étonner par la diversité de leur inspiration, et de séduire par leur contribution au renouvellement du 9e art.

Peeters avait en revanche fort justement identifié l'une des raisons de cette récente floraison de récits muets, pour la plupart signés de jeunes auteurs travaillant pour des éditeurs alternatifs [14]. Ces artistes partagent une volonté d'explorer les ressources spécifiques au langage de la bande dessinée, et de rompre avec les modèles dominants qui empruntent aux canevas les plus éculés de la littérature populaire ou qui s'épuisent à singer une rhétorique cinématographique. Pour la plupart, le dessin est, au sens plein, une écriture ; et c'est cette conviction qui fonde le pari consistant à lui confier le soin de véhiculer seul le projet narratif.

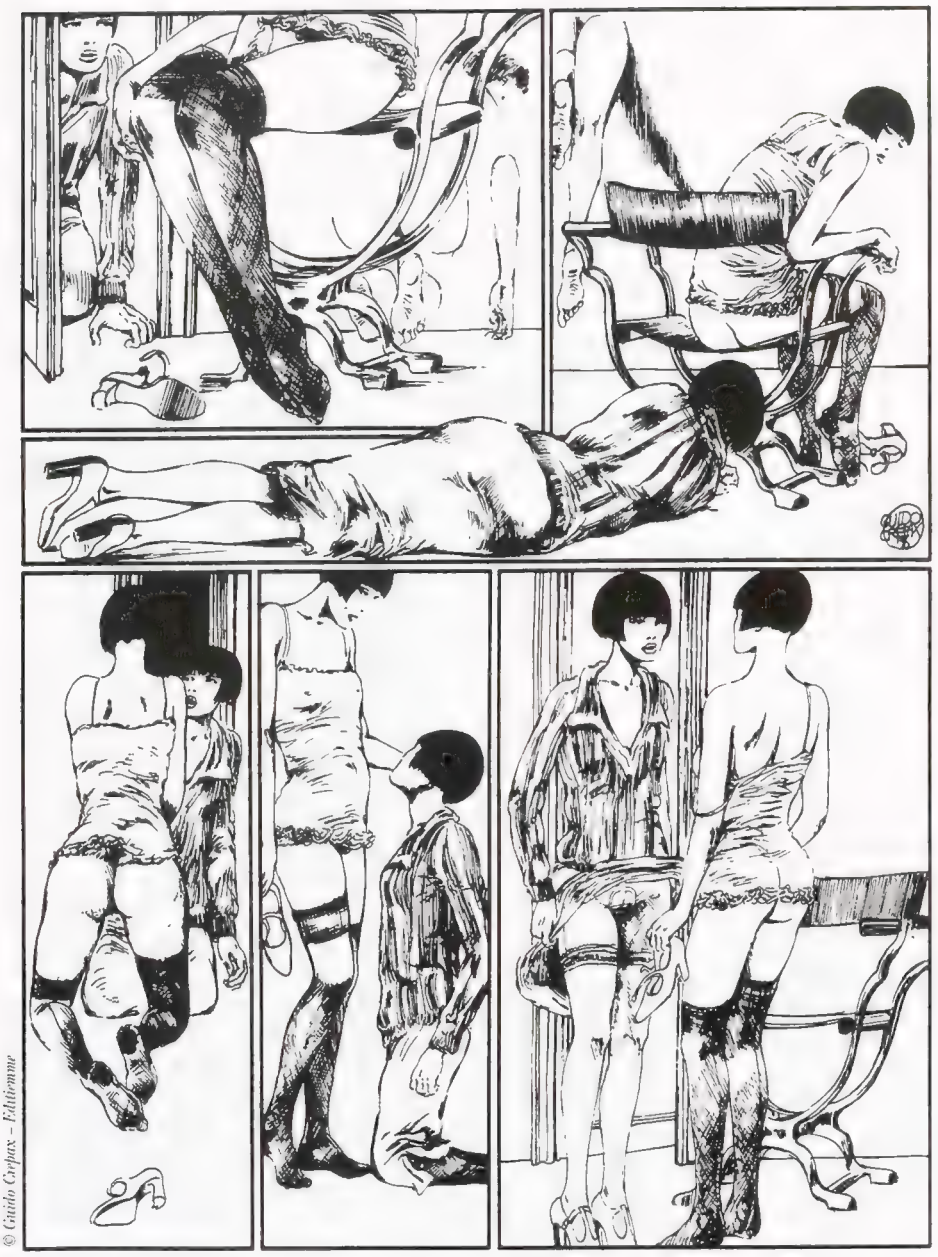
Il ne faut pas se dissimuler que des raisons plus prosaïques peuvent également motiver ce choix. Ainsi, les auteurs de la jeune bande dessinée se voulant presque tous des auteurs complets et renonçant, de ce fait, à recourir aux services d'un scénariste, il est compréhensible que certains se sentent moins à l'aise avec les mots et choisissent de s'en passer, autant que faire se peut.

Par ailleurs, si l'auteur de bande dessinée a longtemps été un autodidacte (sauf exception), nous avons maintenant affaire à la première génération de dessinateurs dont un bon nombre sont issus d'écoles d'art. La familiarité acquise dans ces écoles avec des techniques telles que la lithographie ou la gravure, qui se prêtent mal aux inscriptions linguistiques, la pratique de l'illustration et de l'image unique sous ses différentes formes, induisent une nouvelle approche de la bande dessinée, dont l'aspect plastique, dès lors, est quelquefois exhaussé au détriment de la dimension narrative [15].

Après *Arzach*, quelques autres albums avaient, en Europe, ouvert la voie à cet engouement pour la narration purement visuelle. Je songe en particulier à telles œuvres de Guido Crepax (*La lanterne magique*, Glénat, 1979), Ana Juan et Gordillo (*Requiem*, Bhopal, 1985) ou encore Keko

© 1998 Beardi & Miluzzo

Une histoire marseillaise dans le western italien Ken Parker



© Guido Crepax – Editerma

Guido Crepax : La lanterne magique

(*Magic glasses*, 1986). L'album de Crepax, et ses 96 planches de fantasmes érotiques inspirés à Valentina par une séance d'onanisme, reste à ce jour la seule bande dessinée muette à thématique sexuelle [16]. Le fantasme est cousin du rêve en tant qu'il procède, lui aussi, par dérive et association ; *La lanterne magique* peut donc être rattachée au courant fantastique. Le thème du voyeurisme, chacun s'en souvient, était d'ailleurs loin d'être étranger à *Arzach.*

Pour ne pas être trop long, je ne m'attarderai pas aux deux ouvrages espagnols, qui ne semblent d'ailleurs avoir exercé aucune influence particulière sur les travaux ultérieurs.

Il ne me sera pas davantage possible de commenter ici en détail les trop nombreuses bandes dessinées récentes entrant dans le champ de cette étude. Plutôt que de les passer individuellement en revue, je me propose d'essayer de distinguer les lignes de force de cette production, partagée entre six ou sept grands courants d'inspiration. Je ne me dissimule pas ce que pareille tentative de classification entraîne nécessairement de simplification abusive ; si les catégories que je vais énumérer correspondent à des projets artistiques essentiellement différents, elles sont loin d'être étanches et admettent chacune autant de modulations qu'elles concernent d'auteurs.

La veine **fantastique**, pour commencer par une tendance déjà mentionnée, ne chasse plus guère sur les terres du récit sans paroles. Plus florissant que jamais, le fantastique est redevenu depuis une dizaine d'années l'un des visages les plus familiers de la bande dessinée populaire ; elle ne s'écarte plus guère d'une imagerie conventionnelle, et ressasse jusqu'à satiété les lieux communs de l'*heroïc fantasy.*

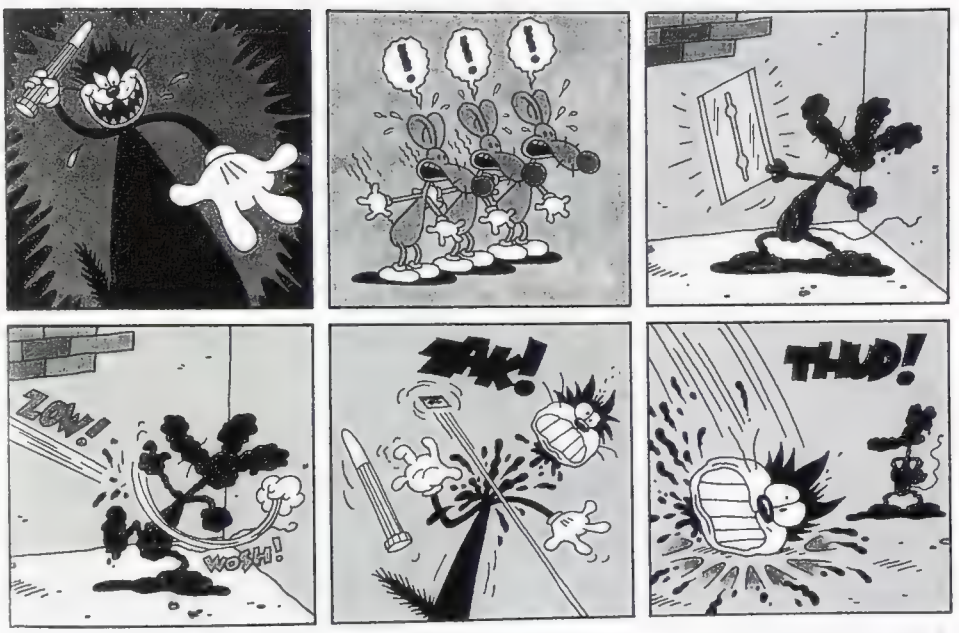
À l'inverse, certaines séquences de l'album esthétisant de Denis Deprez *Les Nébulaires* (éd. Fréon 1996 ; l'album n'est muet que par intermittence) relèvent d'un fantastique spécifiquement graphique, au sens où il est engendré par la métamorphose permanente des figures.

La tradition la plus ancienne, celle de la veine **satirique**, ne s'est jamais démentie. On doit noter que les meilleurs auteurs d'histoires humoristiques en une planche, de Franquin à Bretécher, ont tous produit une certaine quantité d'épisodes muets, où les ressources traditionnelles de la pantomime sont mises au services d'un humour acide, grinçant ou macabre. Reiser avait peint l'Afrique en une centaine de planches muettes hilarantes (cf. les albums *La vie au grand air* et *Tam-Tam*), dont a été tirée une série de brefs dessins animés pour la télévision. C'est à cette tradition que l'on peut rattacher les travaux sans paroles de Jean-Christophe Menu, qu'il s'agisse de *Meder* (Futuropolis, 1988) ou de son « Patte de mouche » intitulé *Omelette.*

Mais s'il fallait désigner, parmi les dessinateurs satiriques d'aujourd'hui, celui qui a fait de l'histoire sans paroles sa spécialité, on ne saurait nommer personne d'autre que Stéphane Blanquet. L'éditeur de "Chacal puant" et de "La Monstrueuse" sème dans ses propres revues et nombre d'autres de courts récits macabres et oppressants, condamnant au mutisme des créatures pathétiques aux prises avec un quotidien vaguement kafkaïen.

Une variante particulière de l'humour, actuellement peu fréquentée, est la veine **burlesque**. Poussant à son paroxysme ce « comique de catastrophe » déjà en germe, il y a plus d'un siècle, chez Wilhelm Busch, le dessinateur allemand Sperzel a donné dès les années 1980 quantité de récits muets délirants au mensuel humoristique d'Outre-Rhin "Kowalski". Suivant le principe de la réaction en chaîne, un incident déclenche, dans chacune de ces histoires, une impressionnante série de gags cataclysmiques, dans un délire qui va *crescendo.*

La veine **cartoonesque** est beaucoup plus fréquentée. On peut en effet placer sous le signe d'une référence commune aux techniques de l'animation un ensemble de travaux qui se signalent par un dessin schématique, une action très morcelée et un casting zoomorphe. Cette référence était particulièrement explicite dans le *Squeak the mouse* de Mattioli (2 volumes chez Albin Michel, 1984 et 1992), savoureuse parodie dans laquelle des *funny animals* de dessins animés occupent les emplois de films pornographiques ou gore. Si les onomatopées y prolifèrent, c'est moins le dialogue qui paraît faire défaut dans ces pages que la musique, ingrédient essentiel au genre. Le refoulé de l'univers d'un Chuck Jones ou d'un Tex Avery ne serait pas seulement le sexe et l'horreur, mais aussi bien le silence.



Mattioli : Squeak the Mouse 2

© SPAM

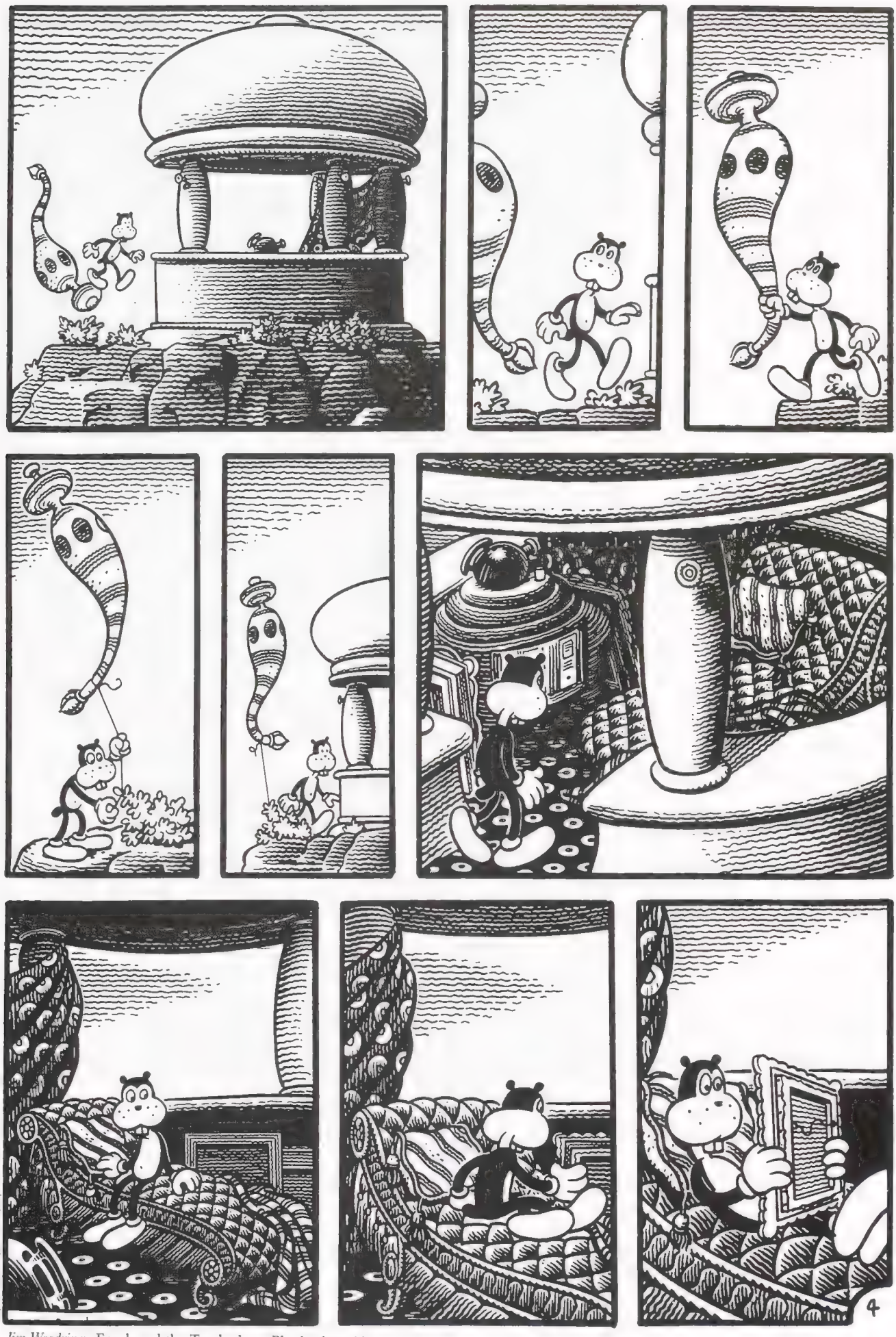
Dans certains de ces épisodes, la série *Frank* de l'américain Jim Woodring (publiée sous forme de comic book chez Tundra depuis 1992, reprise en album par Fantagraphics) apparaît comme une version atténuée de *Squeak the mouse.* Cependant, Woodring n'est pas moins proche de Moscoso que de Mattioli ; son chat évolue dans une sorte de *Wonderland* psychédélique, où les maisons affectent la forme de toupies ou de courges, et dont le graphisme même (couleurs flashantes ou pointillisme névrotique) accentue l'inquiétante étrangeté.

Bien que la manière en soit moins directement référentielle, c'est néanmoins dans cette même catégorie cartoonesque que je rangerais certains albums parus aux éditions du Seuil sous la signature de Fabio (*L'œil du chat* en 1995 et *Du plomb dans l'aile* en 1996) et de Lewis Trondheim (*La mouche*, 1995). Si le félin filiforme de Fabio est une sorte de cousin dégingandé de *Félix the cat*, l'album de Trondheim n'est pas, quant à lui, sans faire songer à une version amplifiée de *La vie d'une mouche*, histoire muette en quatre planches de Mandryka, qui figure dans l'album *Le type au reuri* (Albin Michel, 1987).

Le bel album *Space Dog* (Rowohlt, 1993), du dessinateur allemand Hendrik

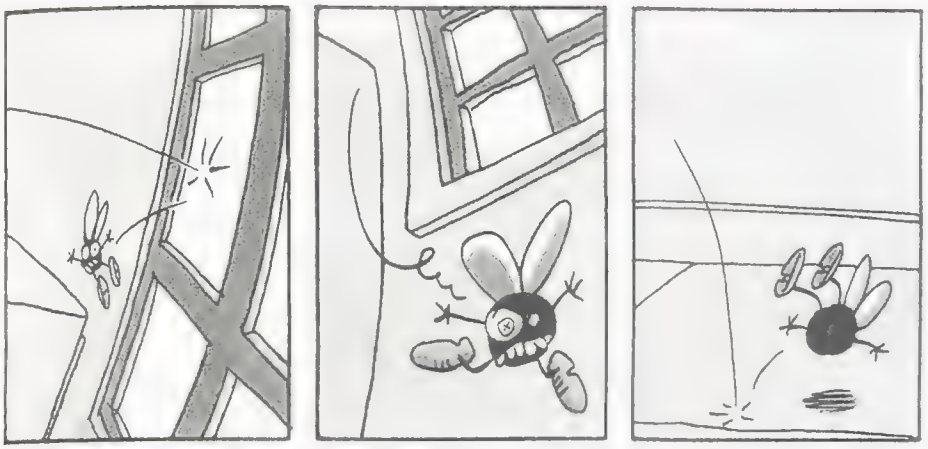
Reiser : La Vie au grand air.

© Albin Michel

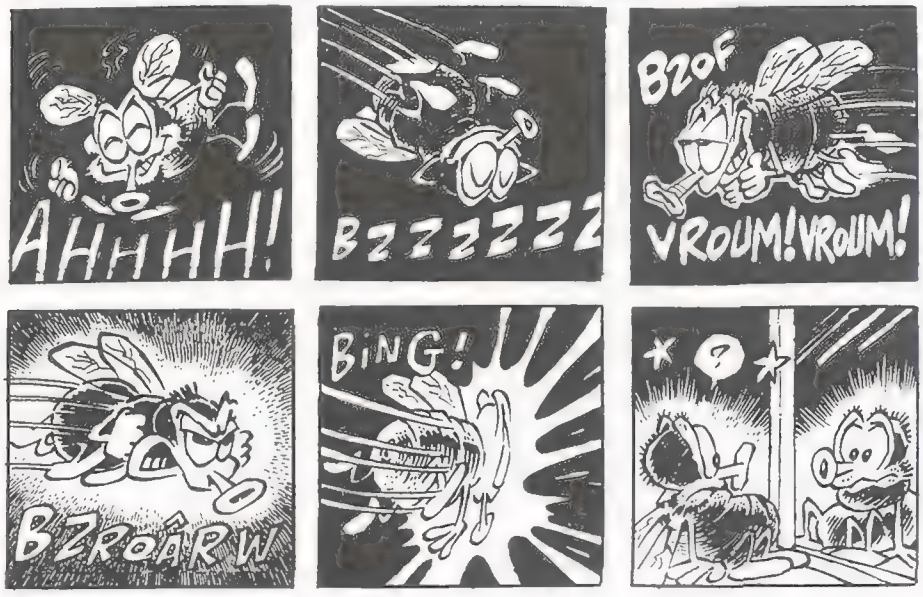


© Jim Woodring - Fantagraphics Books

Jim Woodring : Frank and the Truth about Plenitude *(1993).*



Lewis Trondheim : La Mouche *(ci-dessus). Mandryka :* La vie d'une mouche *(ci-dessous)*



Dorgathen, n'est pas assimilable aux œuvres précitées, en raison d'un design graphique moderniste et anguleux, aux antipodes des courbes moelleuses qui caractérisent le style *cartoon*. Je le mentionne cependant ici parce que l'aventure de ce chien errant capturé par la Nasa et envoyé dans l'espace, est empreinte d'humour et relève du genre animalier. (L'album sera repris aux éditions du Seuil en janvier 1998.)

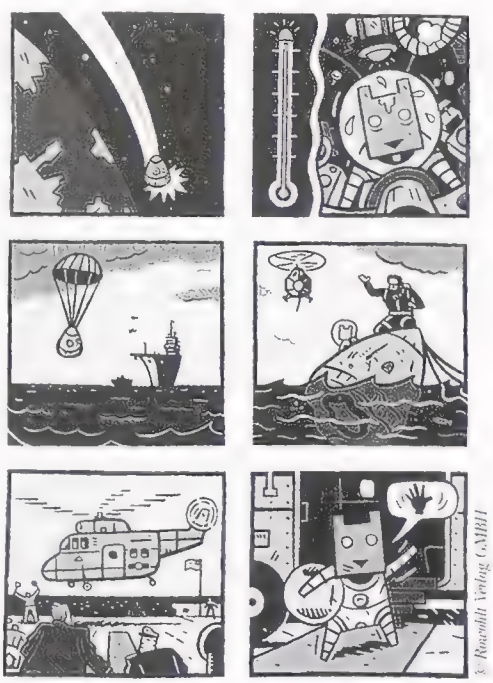
Une spécificité de la bande dessinée sans parole, qui m'apparaît comme sa variante illustrative voire décorative, serait ce que je propose d'appeler la veine **chorégraphique**. Les dessinateurs qui s'en réclament cherchent moins à développer un récit qu'à jouer avec la position des figures dans l'espace de la page, leurs déplacements et combinaisons variées, le rythme induit par leur répétition. Une partie du travail du jeune dessinateur américain Chris Ware [17] — les planches de *Quimbies* et les avatars du personnage patatoïde en vedette dans le n° 3 de l'"Acme Novelty Library" — semble correspondre à cette définition. En France, l'auteur qui s'en rapproche le plus serait le graphiste Pierre Clément, notamment dans sa série des *Souris* publiée en 1992-93 chez Méphistopoulos. Quoique de façon plus indirecte, on peut aussi rattacher à la veine chorégraphique le comic book de Ricardo Delgado publié chez Dark Horse : *L'ère des reptiles*. Sur une trame narrative des plus minces, l'ancien storyboardeur organise un festival de dents, de griffes, d'écailles et de couleurs, humanisant les expressions physionomiques de ses dinosauriens pour les mettre à portée de notre compréhension, sinon de notre sympathie.

Lorsque le dessin se fait plus suggestif que descriptif, plus allusif que dénotatif, le récit graphique muet peut sembler relever d'une veine **poétique**, cousine du courant fantastique. Je songe ici à une bande dessinée de vingt pages de Lorenzo Mattotti, *L'arbre du penseur* (Amok, 1997) [18], qui semble peuplée de fantômes et revêt une dimension onirique ou méditative. Je citerai aussi, bien qu'il soit d'une qualité graphique très inférieure, le petit album de Rich Tommaso Rollercoaster : *Science and nature* (Fantagraphics, 1997), sorte de poème visuel rythmé où s'entrecroisent plusieurs filons thématiques, tels que l'enfance, l'univers médical, le sexe ou les oiseaux. Le passage d'un motif à l'autre est systématiquement fondé sur une analogie de forme.

Reconnaissons enfin que les histoires de Thomas Ott méritent à elles seules qu'on identifie l'existence d'une veine **noire**. Ce dessinateur d'origine suisse alémanique est, avec Fabio, l'un des seuls à privilégier la forme muette dans l'ensemble de sa production [19]. Chez lui, le silence se fait oppressant et participe pleinement d'une dramaturgie de l'effroi.

Je le repète, ces diverses tendances ne sont pas exclusives mais peuvent au contraire être associées. *La clef des champs* de Killoffer [20] m'apparaît ainsi comme relevant à la fois du poétique et du fantastique ; le *Dracula* d'Alberto Breccia (Les Humanoïdes Associés, 1993) participe de la veine satirique non moins que de la veine noire ; *Gon*, le manga de Masashi Tanaka (Casterman, 1995), se situe à mi-distance du fantastique et du satirique, tandis que l'album d'Anna Sommer *Remue-ménage* (L'Association, 1996) propose une synthèse originale entre les tendances satirique, poétique et chorégraphique.

La diversité et la qualité de ces œuvres démontrent suffisamment que loin de déboucher sur une « limitation narrative »



Hendrik Dorgathen : Space Dog *à son retour sur terre*

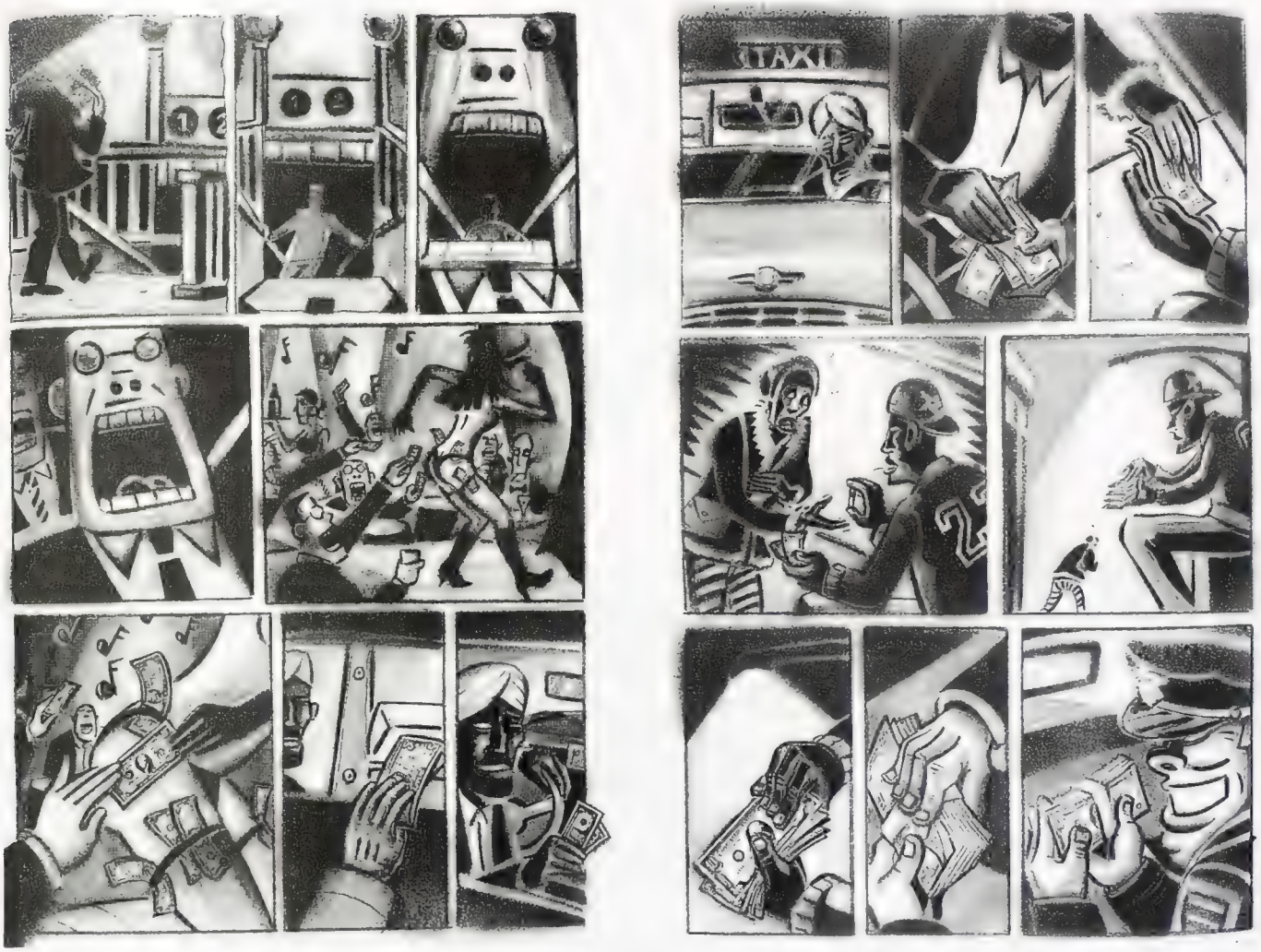
© L'Association & Verlag Antje Kunstmann

Anna Sommer : La Femme du chasseur, *planche 3*

ou de constituer nécessairement une mutilation, le choix de la bande dessinée muette conduit souvent à un renouvellement ou un approfondissement de genres par ailleurs nettement différenciés. Il s'agit bien d'une tendance de fond de l'écriture moderne en bande dessinée.

L'œuvre la plus ambitieuse qu'elle ait inspirée récemment est sans doute *The System* de Peter Kuper, comic book publié en trois numéros chez DC en 1996, et compilé en un recueil de 104 pages l'année suivante. Chronique de la vie new-yorkaise, *The System* entremêle de nombreux thèmes tels qu'une élection présidentielle, le meurtre d'une stripteaseuse, un trafic de drogue impliquant des policiers, le piratage informatique, le racisme ordinaire et les scandales politico-sexuels. Du yuppie au détective privé, du chauffeur de taxi indien au jeune roller coiffé de son walkman, toutes sortes de personnages se croisent, souvent en s'ignorant, dans cette fresque complexe, aux ambitions proprement romanesques. La circulation des billets verts est le leitmotiv qui unifie les différentes séquences, Kuper montrant que la cupidité constitue le principal ressort du « Système » — comme le résume cette main qui brandit une poignée de dollars sur une affiche barrée du slogan *Just go for it !* Si la narration proprement dite est entièrement muette, sans aucun recours aux dialogues ni aux récitatifs, des inscriptions verbales apparaissent pourtant sur les publicités, les enseignes, les journaux et les écrans d'ordinateur, participant de la grande rumeur de la Cité. De nombreux procédés procurent au narrateur une parfaite ubiquité. La ville étant truffée d'écrans de télévision, n'importe quel événement d'abord montré en direct peut céder la place à sa propre citation sous forme d'image visionnée dans un tout autre lieu. Kuper affectionne aussi la reprise dans deux images consécutives d'un même détail représenté en gros plan, un élargissement du cadre révélant a *posteriori* que la répétition du motif matérialisait en réalité un changement de lieu et de scène. Une autre transition récurrente est la répétition d'un même geste — comme dans le roman de Kundera *L'immortalité* — effectué à l'identique par deux personnages différents. Notons enfin la métamorphose progressive de certains motifs, tels ces notes de musique qui se transforment en oiseaux ou encore ce filet de sang qui se mue en reflets du couchant. Comme pour beaucoup d'autres œuvres citées au cours de cette étude, le mutisme contraint ici l'auteur à faire assaut d'ingéniosité dans les articulations de son récit. Kaléidoscope d'images à l'ambition impressionnante, *The System* est une réussite majeure qui atteste de la maturité atteinte par la narration graphique muette en tant que système.

L'histoire de la bande dessinée a retenu que c'est le refus par René Goscinny d'un épisode du *Concombre masqué* qui avait amené Mandryka à quitter "Pilote" et à fonder, avec la complicité de Bretécher et Gotlib, l'"Écho des Savanes", qui allait marquer l'éclosion de la « nouvelle presse » vouée à la BD adulte. Le père d'Astérix avait été choqué par la vacuité apparente de ces dix planches, annoncées comme *Une histoire sans titre*, au cours desquelles le Concombre ne faisait rien d'autre que d'ensemencer son jardin et d'y regarder pousser les rochers. Or, si ce récit minimal avait fait scandale, il y a fort à parier que son mutisme n'y était pas étranger. Il s'agissait en effet d'une histoire à peu près muette, trois phrases seulement étant échangées entre le Concombre et son ami Chourave (l'une à la planche 6, les deux autres dans la dernière planche). On le constate aujourd'hui, les planches de Mandryka étaient bien, à cet égard, fondatrices d'une tendance qui irait se développant rapidement dans la bande dessinée moderne ; et ce qui hier encore pouvait scandaliser n'étonne désormais plus personne. ■



© Peter Kuper

Peter Kuper
The System,
pages 33 et 34

[1] Cf. « Histoire de la bande dessinée muette, première partie », "9e Art" n° 2, janv. 1997, pp. 60-75.

[2] Thierry Groensteen, « Entretien avec Sempé », "Les Cahiers de la bande dessinée", n° 78, Glénat, Grenoble-Bruxelles, nov.-déc. 1987, pp. 50-58. Citation p. 55

[3] Jean-Claude Glasser, « Le professeur Nimbus, ou tempête sous un poil d'interrogation », préface à l'album *Les aventures du professeur Nimbus*, Futuropolis, « Copyright », 1985, n.p. On se reportera aussi à la notice « Bande muette », du même auteur, dans *L'Encyclopédie des bandes dessinée*, Albin Michel, 1979 et 1986.

[4] Publié en chapitres dans les quatre premiers numéros de "Métal Hurlant", *Arzach* parut en album en 1976.

[5] J'ai rappelé ailleurs la position pionnière d'*Arzach* par rapport au développement de la technique de la couleur directe dans la bande dessinée française. Cf. « La séduction picturale » in *Couleur directe* (collectif), Kunst der Comics, Thurn, 1993, pp. 7-71.

[6] « Raymond Poïvet », interview par Dionnet, "Comics 130", n° 5, Futuropolis éd., Paris, octobre 1971, pp. 15 et 28.

[7] Cf. Benoît Peeters, « Une pratique insituable », in *Autour du scénario*, Revue de l'Université de Bruxelles, 1986/1-2, pp. 5-14.

[8] Cf. l'éditorial de "Métal Hurlant" n° 4, 4e trim. 1975. Ce texte se termine par les lignes souvent citées : « Il n'y a aucune raison pour qu'une histoire soit comme une maison avec une porte pour entrer, des fenêtres pour regarder les arbres et une cheminée pour la fumée… On peut très bien imaginer une histoire en forme d'éléphant, de champ de blé, ou de flamme d'allumette souffrée ». Il a été repris dans le tome 2 des *Œuvres complètes* de Moebius (Les Humanoïdes Associés, fév. 1981), en tête du dossier intitulé « La bataille d'Arzach » (pp. 9-15) — compilation d'extraits de presse parus lors de la première édition d'*Arzach*. Notons encore que pour *Les Yeux du chat*, livre entièrement muet illustré par Moebius, l'existence d'un scénario est avérée par le fait qu'Alexandro Jodorowsky en est crédité.

[9] Cf. « Introduction par Moebius », in *La Citadelle aveugle*, Les Humanoïdes Associés, 1989.

[10] Cf. par exemple *Sanguine*, histoire dessinée en 1977, reprise en ouverture de l'album *Arkhê*, Les Humanoïdes Associés 1982.

[11] *Case planche récit, comment lire une bande dessinée*, Casterman, Paris-Tournai, 1991, p. 89.

[12] Je ne connais cet épisode muet de 20 planches que sous son titre espagnol : *La luna de la magnolia en flor*, l'ayant découvert dans le n° 61 du magazine ibérique "Cimoc" (1986). Un autre épisode muet figurait au sommaire du n° 53 sous le titre *Soleado*. Sur l'ensemble de la série, je me permets de renvoyer à mon étude « Ken Parker, ou l'Ouest à visage humain », "Les Cahiers de la bande dessinée" n° 71, sept.-oct. 1986, pp. 65-69.

[13] *Case planche récit*, op. cit., p. 89.

[14] Le phénomène apparaît dans toute son ampleur lorsqu'on considère le catalogue de la collection « Patte de mouche », mini-livres de 24 pages édités par l'Association. Sur les trente premiers titres de la série actuelle, on n'en compte pas moins de dix où n'apparaît aucun texte, soit les n°s 5, 10, 11, 13, 15, 19, 20, 25, 29 et 30, respectivement signés François Ayroles, Fabio, Lewis Trondheim, Jean-Christophe Menu, Jochen Gerner, Martin Tom Dieck, Thomas Ott (2 titres), Killoffer et Stéphane Blanquet.

[15] Comme le confirme le récent album de Vincent Fortemps *Cimes* (éd. Fréon).

[16] Dans le registre érotique, mention pourrait aussi être faite des travaux de Barbe, en particulier des séquences composant l'album *Cinéma*, Faiseur d'Images, 1976, dont une réédition augmentée, en deux volumes (*Cinéma* 1 et 2), sortit chez Glénat en 1982. Les jeux graphiques de Barbe ne sont pourtant pas à proprement parler narratifs, de sorte qu'ils ressortissent plutôt à l'illustration séquentielle (chorégraphique, au sens défini plus loin) qu'à la bande dessinée.

[17] Cf. Jean-Christophe Menu, « Le prodigieux chantier de Chris Ware », "9e Art" n° 2, CNBDI, janv. 1997, pp. 44-55.

[18] Ce récit était paru sans titre dans "Talkings Heads", revue publiée par Vertige Graphic, qui ne connut qu'un seul numéro en 1994.

[19] Outre les deux « Patte de Mouche » précités, mentionnons les deux albums parus à Zürich chez Edition Moderne, *Tales of error* et *Greetings from Hellville*, ainsi que « Les millionnaires », sa contribution au volume collectif sur *L'argent roi* (Autrement, « Histoires graphiques »). Delcourt a publié en 1997 une compilation intitulée *Exit*.

[20] Ce remarquable petit album a connu une première édition hors commerce en 1993, réservée aux adhérents de l'Association, avant d'être repris dans la collection « Patte de Mouche » sous le numéro 29. Cf. note 14.

La Révolte d'Hop-Frog, *David B. et C. Blain © Dargaud*

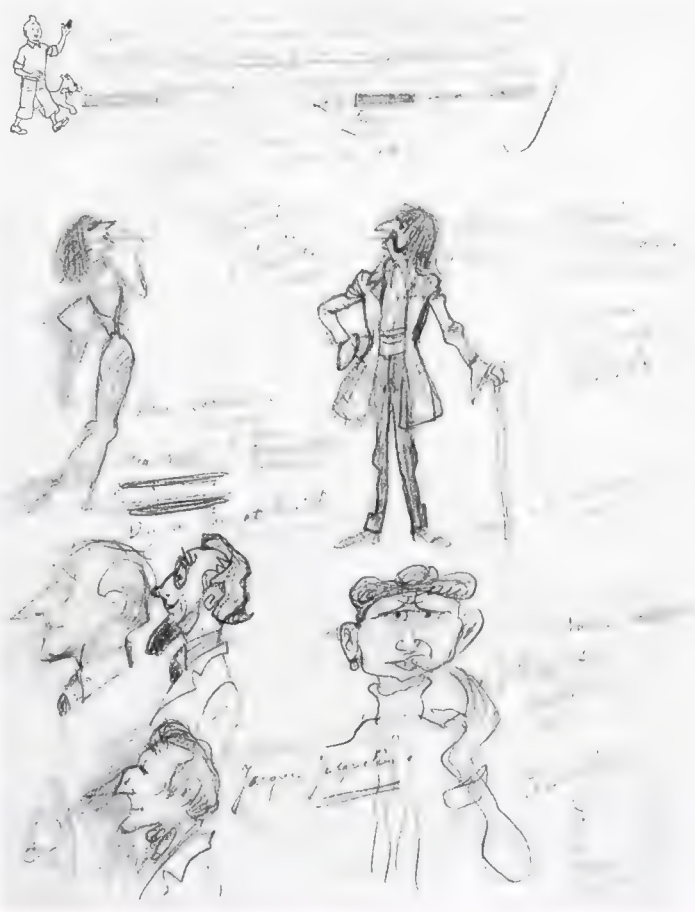
9e ART

ACTUALITÉ

La vie du Musée

Les acquisitions du Musée en 1997

Cinquante-neuf planches et dessins originaux ont été achetés par le Musée de la bande dessinée en 1997.
Le montant global de ces acquisitions s'élève à 196.627 francs.
Dans ce total entre un dessin d'Hergé, acheté en vente publique pour la somme de 35.000 FF (hors frais). Il s'agit d'une feuille d'esquisse préparatoire pour l'épisode de *Tintin et l'Alph-Art*, resté inachevé, dont le brouillon fut publié à titre posthume en 1986. Ce dessin compte donc parmi les derniers du maître bruxellois. C'est aussi le seul document original relatif à l'*Alph-Art* qui ne soit pas conservé par la Fondation Hergé, comme celle-ci nous l'a confirmé. Réalisée à la mine de plomb sur une feuille de format 30 x 21 cm, l'esquisse représente plusieurs personnages nouveaux qui devaient figurer dans l'histoire. Leurs noms sont indiqués, assortis de divers commentaires. Ce dessin rejoint les œuvres d'Hergé déjà détenues par le Musée, soit une double planche du *Sceptre d'Ottokar* (version noir et blanc) ainsi qu'une planche de *Tintin au Tibet* et son crayonné.
Le dessin le plus ancien conservé au Musée sera désormais une planche de Léonce Petit (1839-1884), vraisemblablement parue dans le "Journal amusant" au cours des années 1870. Rappelons que Petit est notamment l'auteur d'un album savoureux, imité de Töpffer : *Les Mésaventures de Mr Bêton*.
Daniel Goossens, lauréat 1997 du Grand Prix de la Ville d'Angoulême, n'était représenté au Musée que par une planche de *L'Encyclopédie des bébés*. Nous avons accompagné l'hommage mérité que lui a rendu la profession en faisant l'acquisition d'un épisode complet de la série *Georges et Louis romanciers* (« Poésie du quotidien » ; cf. la planche reproduite en page 16 de ce n°) ainsi que des deux premières planches, en couleur directe, du chapitre sur « Le Sport » ouvrant l'album *Laisse autant le vent emporter tout.*
Un autre ensemble de dix strips et planches a été acheté auprès de Charlie Schlingo, grand démystificateur, qui renchérit sur l'infantilisme supposé des bandes dessinées populaires en poussant la bêtise revendiquée de ses scénarios jusqu'au délire. De "Charlie Hebdo" à "Métal Hurlant" et de "L'Écho des Savanes" à "Grodada", Schlingo a marqué l'humour des vingt dernières années de son empreinte inimitable.
Deux dessins originaux de Caran d'Ache ont également été achetés, qui renforcent un fonds composé désormais de huit pièces, toutes exposées à l'occasion des « Années Caran d'Ache ».
Les autres auteurs européens qui ont vu renforcer leur présence dans nos collections sont Albert-Georges Badert, Serge Clerc, Dany, Paul Deliège, José Larraz, Pierre Lacroix, Ruben Pellejero, Hugo Pratt et Jacques Tardi.



Le domaine américain n'a pas été oublié. L'acquisition la plus remarquable, effectuée dans la foulée de notre exposition « Krazy Herriman », concerne une superbe planche de *Krazy Kat* (rehaussée au crayon bleu) appartenant à la première période de la série, puisqu'elle fut publiée le 15 août 1920. Le Musée a en outre acquis des strips de Chester Gould et de Cliff Sterrett, ainsi que des planches de Paul Fung (*Dumb Dora*), F.B. Opper (*Happy Hooligan*), Lyman Young (*Tim Tyler's Luck*, série mieux connue en France sous le titre « Raoul et Gaston ») et John Byrne (*Superman*). S'agissant de « Raoul et Gaston », il est à noter que la planche acquise est du début de 1934, et semble bien être encore de la main du jeune Alex Raymond, qui dessinait anonymement pour le compte de Young. Rappelons que Raymond a lancé, en janvier de la même année, pour son propre compte, *Flash Gordon*, *Jungle Jim* et *Secret Agent X9*.

Enfin, nous n'avons pas négligé la nouvelle BD américaine. Une histoire en trois planches de Mark Beyer (*The off Switch*), dessinée en 1995,

À la découverte de Ker-Ys, *par Lortac (fragment). Coll. Musée de la bande dessinée*

nous permettra désormais de présenter le talent faussement naïf de ce chef de file de l'avant-garde graphique, tandis qu'un ensemble de planches parues dans les différents numéros de *The Acme Novelty Library* a été acheté au jeune dessinateur de Chicago Chris Ware. Rappelons que nous avons salué l'inventivité formelle et la sensibilité de cet artiste exceptionnel — qui vient d'être couronné en amont du Festival d'Angoulême par le Prix de l'École de l'Image — dans "9e Art" n° 2.

Des dons importants sont aussi venus renforcer nos collections. On retiendra en particulier celui de Patrice Caillot, qui nous a remis 30 planches originales de Lortac (pseudonyme de Robert Collard, 1884-1973), représentant la quasi-totalité de l'histoire *À la découverte de Ker-Ys, la mystérieuse cité sous-marine.* Ce récit a paru dans le journal breton "O lo Lê" du 24 août 1941 au 31 mai 1942, puis en album en 1943. "O lo Lê", qui vécut de novembre 1940 à mai 1944, a récemment fait l'objet d'une étude dans "Le Collectionneur de bandes dessinées" n° 83.
De son côté, l'Association des « Amis du Musée de la bande dessinée » a offert un très bel ensemble de 13 planches et illustrations de couverture, dont une d'Alexis Chabert (*Rogon le Leu*), quatre de Ciro Tota (*Aquablue, Fuzz et Fizzbi...*) et huit de Jean-Yves Mitton (*Vae Victis, De Silence et de sang...*). Certaines de ces planches ont été offertes aux « Amis » par les artistes, d'autres leur ont été achetées sur les fonds propres de l'association, constitués des seules cotisations de ses membres.

Enrichissement exceptionnel de notre fonds d'albums

M. Etienne Dembour, citoyen belge qui vit actuellement dans la banlieue sud de Paris, décidait à la fin de l'année 1996 de se séparer de sa collection de bandes dessinées, qui représente 1200 albums. Après plusieurs rencontres avec lui, et des négociations fort cordiales, il a été convenu que la « collection Dembour » intégrerait les collections imprimées du Musée, contre la somme de 200.000 FF (acquisition financée par des aides exceptionnelles du Ministère de la Culture, et rendue possible dès 1997 grâce à un prêt de la Caisse d'Épargne).
Le transfert de la collection a eu lieu en décembre 1997.
Ancien lecteur de "Spirou" et "Tintin", Etienne Dembour a acheté ses premiers albums au début des années 70, alors qu'il était encore étudiant à l'université de Louvain, et tout jeune marié. Il a constitué sa collection tout au long des années 70, à l'exception de la période de quelques mois où il a séjourné en Angleterre. Féru de la bande dessinée belge des années 50 et 60, il a interrompu sa collection à l'orée des années 80, alors que la « nouvelle BD » française connaissait depuis quelques années son plein essor. Quasi exclusivement consacrée à l'école franco-belge, la collection Dembour est d'une belle cohérence. On y trouve toutes les séries qui firent les beaux jours des journaux "Tintin" et "Spirou" et de la première époque de "Pilote" : les héros-titres, bien sûr, mais également *Blake et Mortimer, Lucky Luke, Gaston, Corentin, Pom et Teddy, Astérix, Achille Talon...* En tout, plus de cent séries et collections, en premières éditions, dont, quasi complètes, les mythiques "Jeune Europe" et "Vedette". L'achat de cette collection constitue un des plus riches apports au fonds imprimé du Musée, depuis sa constitution en 1990.
D'autres éditions anciennes ont aussi intégré les collections en 1997. Nous avons plus particulièrement complété les collections d'albums des séries *Mickey, Bonzo, Bicot* et *Tarzan*, publiées chez Hachette avant-guerre. S'y ajoutent un recueil du « Bon Vivant » des années 1900-1901, et les éditions originales d'albums tels que *Bécassine chez les Alliés, Bécassine nourrice, Pat Apouf et le vol des bijoux*, ou encore *La Parade des diplodocus* par Samivel (éd. Paul Hartmann, 1933).

Dessin de Samivel extrait de Parade des diplodocus

Trois grandes expositions en 1998

Les années Caran d'Ache

Exposition présentée
du 21 janvier au 3 mai 1998,
dans les galeries du 1er étage.
Commissaire : Thierry Groensteen ;
Scénographe :
Marie-Annick Beauvery.
Avec le soutien de
Caran d'Ache S.A., Genève.

Il s'agit de la toute première rétrospective consacrée au dessinateur français Emmanuel Poiré (1858-1909), plus connu sous le pseudonyme de Caran d'Ache (d'après le mot qui signifie « crayon » en russe). Illustrateur en vue de journaux prestigieux comme "Le Chat noir", "Le Rire" ou "Le Figaro", auteur d'une vingtaine d'albums (la plupart édités chez Plon), pionnier de la bande dessinée muette, Caran d'Ache fut un artiste célèbre au tournant du siècle. L'exposition présente des dessins originaux, des tableaux et des imprimés d'époque (albums, périodiques, images populaires). Outre le fonds Caran d'Ache du Musée de la bande dessinée, elle bénéficie de prêts de plusieurs institutions publiques (Bibliothèque Nationale de France : Cabinet des estampes, Musée de l'armée, Musée de Montmartre, Bibliothèque de Châtellerault, Musées de Metz) et de nombreux collectionneurs.

Illustration de Caran d'Ache pour le roman humoristique de Nick Benardaky Prince Kozakokoff, *Plon, 1893 (détail).*

Le parcours proposé dans l'exposition fait successivement découvrir :
— un module introductif présentant la biographie de Caran d'Ache et plusieurs portraits de l'artiste, photographique (par Nadar) ou dessinés.

— un espace consacré à la chronique de la vie de la IIIe République à travers les dessins de Caran d'Ache ; mise en scène des personnalités de l'époque, commentaire de l'actualité dans les fameux *Lundis* du Figaro, interventions sur le scandale de Panama et l'Affaire Dreyfus ;

— une section mettant en évidence la technique graphique de Caran d'Ache et sa méthode de travail : brouillons, crayonnés, dessins inachevés, commentaires sur son style ;

— une section réunissant quelques-unes de ses meilleures bandes dessinées sans parole ;

— une section réunissant les dessins ayant trait à la vie militaire, et à l'exaltation de l'épopée napoléonienne. Dans cette section, un espace scénographié ressuscitera l'intérieur du cabaret parisien Le Chat noir, et évoquera le célèbre spectacle d'ombres intitulé *L'Epopée*, pour lequel Caran d'Ache créa les dessins de 50 tableaux évoquant la Grande Armée ;

— une section intitulée "Galanteries" consacrée à la représentation des femmes et aux scènes de mœurs ;

— enfin, un dernier espace réunissant des œuvres de dessinateurs appartenant à la génération de Caran d'Ache : Forain, Steinlen, Léandre, De Sta, Godefroy, Cohl et Robida.

L'exposition est accompagnée d'un catalogue de 48 pages abondamment illustré, au même format que le catalogue *Krazy Herriman* publié en 1997 (26,5 x 26,5 cm). Il contient une bio-bibliographie très complète de Caran d'Ache, la liste des pièces exposées et un essai : « Caran d'Ache en quelques traits », le tout dans une très belle maquette signée Sketch Studio.

Astérix à Angoulême

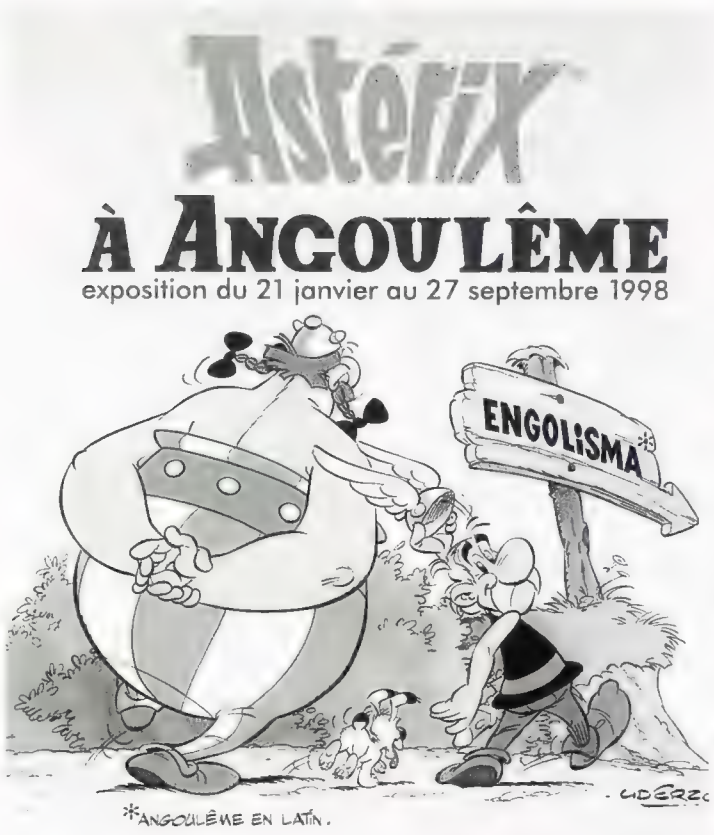
Du 21 janvier
au 27 septembre 1998
Galeries du rez-de-chaussée.
Commissaire : Jean-Pierre Mercier
Scénographe : Olivier Corbex

Astérix et sa joyeuse bande de Gaulois hirsutes et braillards débarquent pour la première fois à Angoulême. L'exposition qui lui est dédiée s'étend sur 450 m² au rez-de-chaussée du bâtiment. Elle présente d'abord un grand nombre de planches originales d'Albert Uderzo, qui évoquent l'ensemble de sa carrière, de ses premiers dessins professionnels (à l'âge de 13 ans !) à *Astérix*, en passant par *Tanguy, Luc Junior* et *Oumpah Pah*. Originaux et esquisses permettent de (re)découvrir les multiples facettes d'un immense dessinateur, qui a fêté ses 70 ans en 1997, et peut se flatter de 52 ans de carrière dans la bande dessinée.

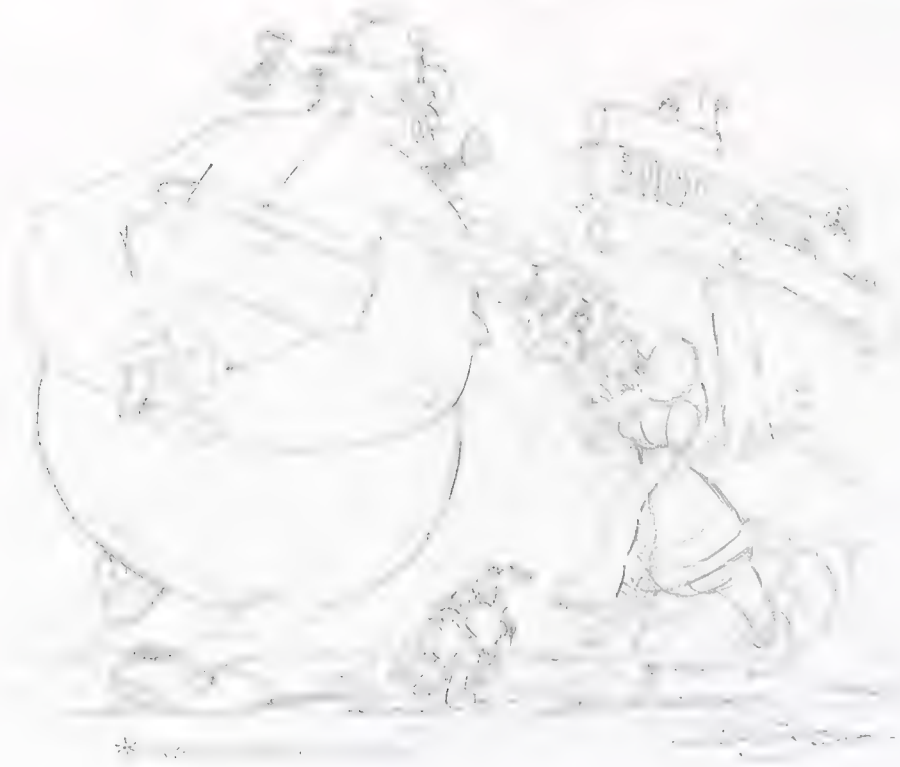
Elle confronte ensuite aux dessins une sélection de près de 70 objets archéologiques de la période gallo-romaine, rassemblée grâce à l'aide précieuse du Musée national des arts et traditions populaires et du Musée archéologique de Saintes (Charente maritime). Tous les aspects du mode de vie romain et gallo-romain sont abordés, et permettent de confronter la réalité historique et les savoureuses extrapolations de Goscinny et Uderzo. Statues celtiques, chaudrons, ustentiles de cuisine, copies de statues romaines prêtées par le Louvre côtoieront quelques-uns des dessins les plus remarquables de la série. Des jeux vidéo, et quelques-uns des objets dérivés les plus rares, provenant de la collection de Marc Jallon, sont également présentés.
Ils témoignent du mythe Astérix, né au début des années 60, et plus vivace que jamais, plus de trente ans plus tard. Clou de cette sélection : la maquette du village gaulois, récemment réalisée par la société Pixi.
L'exposition permet également de visionner les extraits d'une interview d'Astérix, Obélix, Goscinny et Uderzo menée tant bien que mal par Pierre Tchernia dans les années 70, ainsi qu'une interview récente d'Albert Uderzo réalisée par le Musée de la bande dessinée, cette dernière étant par ailleurs disponible à la vente dans le circuit des librairies spécialisées.

Un parcours ludique dans l'exposition est ménagé pour les petits et grands enfants. Ils peuvent jouer avec Idéfix et tous les animaux de la série, découvrir le sens caché de certaines locutions latines, voyager dans les pays visités par Astérix, et découvrir l'identité réelle de certains personnages « croqués » d'après des modèles tels que Laurel et Hardy, Pierre Tchernia, Guy Lux ou Lino Ventura.

Cette exposition, inaugurée en présence d'Albert Uderzo le 21 janvier, bénéficie d'une campagne d'affichage national. Elle sera encore visible pendant la belle saison, de sorte que Rome et la Gaule côtoieront alors dans nos murs l'Égypte, à laquelle sera consacrée notre exposition d'été (cf. *infra*).


Astérix
À ANGOULÊME
exposition du 21 janvier au 27 septembre 1998
ENGOLISMA*
*ANGOULÊME EN LATIN.
MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE
121 RUE DE BORDEAUX - 16000 ANGOULÊME
RENSEIGNEMENTS : 05 45 38 65 65

Dessin original d'Uderzo réalisé pour l'affiche.
Ci-dessous : le crayonné.



Desseins égyptiens. *L'Egypte au miroir de la bande dessinée*

du 19 mai au 27 septembre 1998, dans les galeries du premier étage
Commissaire : Thierry Groensteen
Coproduction CNBDI - AFAA - Musées d'Angers

Le Musée de la bande dessinée s'associe à l'Année France-Égypte avec une exposition en deux parties.
— « Carnets d'Egypte » présentera les œuvres réalisées pour l'occasion par quatre dessinateurs : Golo (auteur de *Mendiants et orgueilleux* d'après le roman d'Albert Cossery), qui réside au Caire depuis plusieurs années ; mais aussi Edmond Baudoin, David B et Jean-Christophe Menu, envoyés chacun en résidence en Egypte pendant un mois en 1997, grâce à la l'Association française d'action artistique. Un album édité par l'Association réunira les 60 planches qu'ils auront ramenées de leur séjour.

— **« Par Horus, demeure ! »** proposera une large anthologie des bandes dessinées ayant choisi l'Egypte pour sujet ou pour décor. Trois grandes thématiques seront privilégiées : 'le règne des puissants', 'l'aventure archéologique' et 'de la mort à la vie éternelle'. L'exposition montrera comment chacun de ces thèmes a été traité sur trois modes différents : satirique, documentaire et fantastique. Les dessins originaux participant de l'approche documentaire seront confrontés à des objets archéologiques ou des moulages réunis par Madame Catherine Lesseur, Conservateur des Musées d'Angers. Parmi les œuvres évoquées figureront naturellement *Alix, Papyrus, Blake et Mortimer, Astérix, Corian, L'Or du temps, Les Héritiers du soleil, Fox, Victor Billetdoux*, etc. L'exposition sera accompagnée par un ouvrage conçu par le CNBDI et publié par le CRDP de Poitou-Charentes. Il comportera notamment des contributions de Jean-Pierre Adam, Danielle Alexandre-Bidon, Didier Quella-Guyot et Michel Thiébaut.

Desseins égyptiens sera présenté au Musée de la bande dessinée simultanément à une exposition sur *La publicité à l'égyptienne* présentée au Musée du papier, juste en face du CNBDI. Un festival de films sur l'Egypte sera également présenté au CNBDI, salle Nemo, pendant la période estivale.
L'exposition sera ensuite remontée à Angers, au Musée Pincé, du 17 octobre 1998 au 31 janvier 1999.

Dessin original de l'affiche par Philippe Geluck – 1997

La tournée des chats

Présentée de mai à septembre 1997, l'exposition *Les 9 vies du chat* a recueilli un vif succès. Dans une scénographie simple mais inventive, elle présentait quatre-vingt-dix planches composant une anthologie des plus mémorables félins nés sous un crayon : de Félix à Fritz en passant par Krazy, Omaha, Moustache, Chaminou, Ottag, Clark Gaibeul, Sénéchal et bien d'autres, réunis sous le patronage bienveillant du Chat de Philippe Geluck (auteur de l'affiche). Un espace particulier était réservé aux enfants, à la fois ludique et pédagogique. Des versions réduites de l'exposition ont été présentées à l'automne, d'abord au Salon du Livre de Bordeaux, puis au Salon du Livre de Jeunesse de Montreuil, dans le cadre d'une opération de promotion des éditions Dupuis autour de la série *Billy the cat*. Cette exposition légère, d'une itinérance aisée, restera disponible pendant toute l'année 1998. Elle convient particulièrement aux bibliothèques qui souhaitent créer une animation en direction du jeune public.

C'ÉTAIT CHAQUE SOIR AINSI : UNE AMBIANCE DE FÊTE FORAINE. "LE CAFÉ DES MIROIRS" PARAISSAIT ÊTRE UN LIEU CRÉÉ PAR LA SAGESSE DES HOMMES ET SITUÉ AUX CONFINS D'UN MONDE VOUÉ À LA TRISTESSE.

© ill. Casterman

Mendiants et orgueilleux, *par Golo, Casterman 1991*

Colloque : De Caran d'Ache à Goossens, l'humour graphique « fin de siècle »

À l'occasion de l'exposition Caran d'Ache et de l'hommage rendu par le 25e Festival d'Angoulême à son président, Daniel Goossens, le Musée a eu l'idée de rapprocher deux humoristes séparés par un siècle.
Les 23 et 24 janvier, un colloque conçu et organisé par Thierry Groensteen aura tenté de mesurer ce qui, d'une fin de siècle à l'autre, s'est maintenu et a changé dans le domaine de l'humour graphique. Outre ceux du Musée, neuf spécialistes éminents auront été mis à contribution pour ce colloque, dont les invités d'honneur ne sont rien moins que cinq dessinateurs invités représentant la fine fleur de la génération actuelle. Originaires de France, des États-Unis, d'Angleterre et de Suisse, ils incarnent exemplairement les diverses tendances de la bande dessinée et du dessin d'humour. Nul besoin de présenter Lewis Trondheim et Daniel Goossens aux lecteurs de "9e Art" ; Chris Ware, célébré dans notre n° 2, aura fait à cette occasion sa première apparition publique en France ; Glen Baxter a publié quatre recueils hilarants chez Hoëbeke : *L'Heure du thé*, *Ma Vie*, *Retour à la normale* et *Le Livre de l'amour* ; quant à Martial Leiter, les lecteurs du "Monde" et du "Monde diplomatique" apprécient depuis longtemps les dessins d'une implacable lucidité de ce dessinateur de presse suisse qui est aussi un peintre.
L'animation du colloque a été confiée à Bertrand Jérôme, producteur et animateur des émissions "Les Décraqués" et "Des papous dans la tête".

Les actes en seront publiés en 1998.
Le programme, réparti en deux demi-journées, s'établissait comme suit :

I. Les années Caran d'Ache

— Luce Abélès : *Les dessinateurs humoristes et le livre illustré*

— Michel Melot : *L'exemple de Daumier comme légitimation du dessin de presse et de la caricature sous la IIIe République*

— Mariel Oberthür : *L'humour en uniforme chez Caran d'Ache, Doës, de Sta et quelques autres*

— David Kunzle : *Willette, Steinlen et le Chat Noir*

— Ségolène le Men : *Alfred Jarry et la tradition de la caricature*

II. Goossens et Cie : cinq humoristes contemporains

— Nelly Feuerhahn : *L'humour graphique de 1900 à nos jours : continuités et ruptures*

— Présentation de Daniel Goossens par Vincent Baudoux, en présence de l'auteur

— Présentation de Chris Ware par Thierry Groensteen, en présence de l'auteur

— Présentation de Martial Leiter par Marie Alamir-Paillard, en présence de l'auteur

— Présentation de Glen Baxter par Jean-Pierre Mercier, en présence de l'auteur

— Présentation de Lewis Trondheim par Harry Morgan, en présence de l'auteur

— Table ronde avec l'ensemble des artistes invités.

"AINSI DONC, VOILÀ VOTRE.... EUH.... LES PREMIÈRES PAGES DE VOTRE MANUSCRIT," S'ÉTONNA L'ÉDITEUR

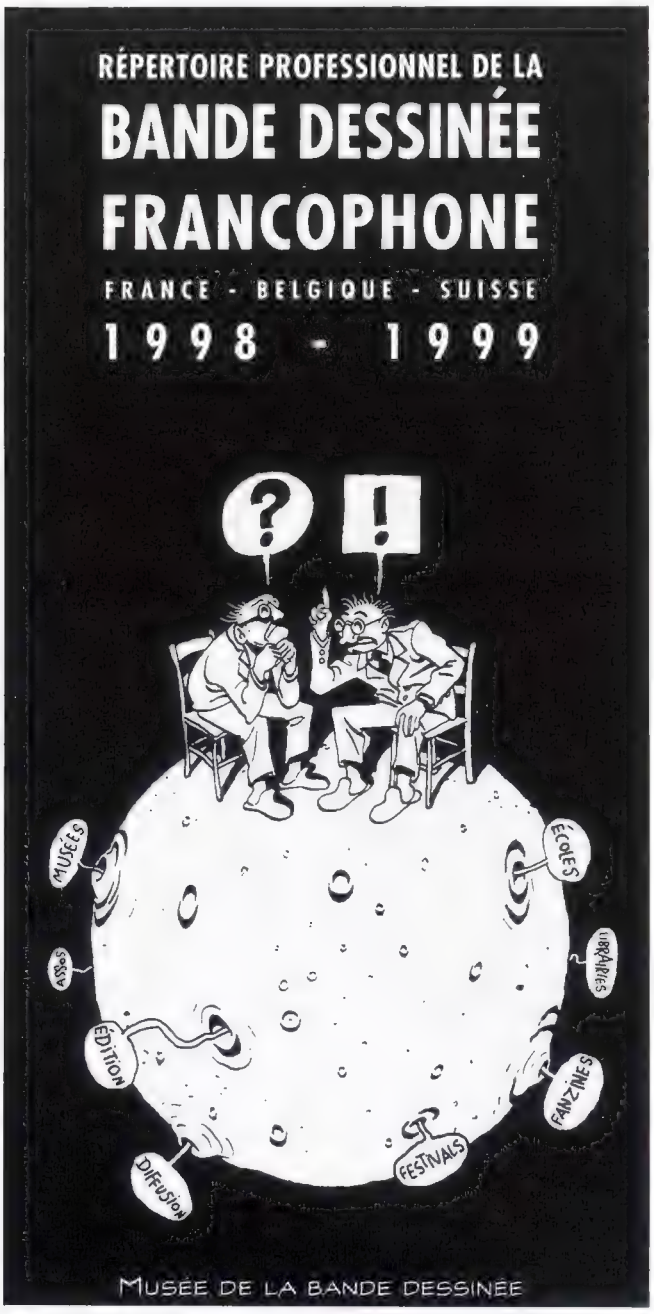
– Robert-Macaire, mendiant distingué *par Honoré Daumier*

– *Dessin de Glen Baxter extrait de* L'Heure du thé.

Les publications du Musée

Le nouveau *Répertoire professionnel*

Disponible depuis fin octobre 97, la sixième édition du désormais célèbre *Répertoire professionnel de la bande dessinée francophone* est fidèle au rendez-vous et toujours aussi complet. L'équipe du Musée met à jour tous les deux ans cet ouvrage de première utilité, sous la coordination de Catherine Ternaux. On y retrouve tous les éditeurs, diffuseurs, festivals, fanzines, musées, mais aussi les agences, les galeries, les librairies spécialisées, les bédéthèques, les écoles, et même les principaux chercheurs et spécialistes. Bref, tous les professionnels de la BD (à l'exception des auteurs !), avec leur coordonnées, leur organigramme, leurs heures d'ouvertures, etc. Cette 6e édition se signale à l'attention par la couverture et les illustrations intérieures, conçues par Marc-Antoine Mathieu, le talentueux auteur de la série *Julius Corentin Acquefacques*, aux éditions Delcourt. Fidèle à son goût pour les interventions sur le support même, Mathieu a réalisé plus de 80 dessins qui, tout en illustrant chacune des rubriques, composent un long zoom avant ininterrompu, et permettront aux lecteurs de feuilleter le *Répertoire* comme un flip book. Gageons que cette édition, en plus des services qu'elle rendra aux désormais fidèles utilisateurs du *Répertoire*, deviendra rapidement un « collector » recherché.



La bande dessinée française en 50 affiches

Après *Les Héros de la bande dessinée* et *Les années Pilote*, deux nouvelles expositions d'affiches, conçues pour être complémentaires (mais pouvant être acquises séparément), viennent enrichir le catalogue du Musée.
Chacune d'elles comporte 25 affiches grand format (70 x 100 cm. Impression en quadrichromie sur papier Gardapat 200 g).
La première retrace toute l'histoire de la bande dessinée d'expression française, depuis sa naissance au XIXe siècle jusqu'aux années 1980. C'est *Une histoire de la bande dessinée en France*.
Elle sera complétée en février 1998 par une deuxième série d'affiches sur le thème *La bande dessinée en France aujourd'hui*. C'est un état des lieux très complet des différentes tendances de la création contemporaine. De Moebius, Schuiten et Loisel à Aristophane, Goossens ou Wasterlain, tous les plus grands créateurs en activité, jeunes et moins jeunes, y seront évoqués.

Ces deux expositions sont coproduites par le Musée de la bande dessinée et l'Association pour la Diffusion de la Pensée Française (ADPF, Paris), qui dépend du Ministère des Affaires étrangères. L'ADPF les diffusera dans le monde entier auprès des Instituts culturels, des Alliances françaises et des principales universités. Le CNBDI, lui, les commercialise dès à présent en France, auprès des bibliothèques et des établissements culturels. Chaque exposition coûte 3000 F TTC (+ 100 F de port).

Abondamment illustrée, cette double exposition conçue et rédigée par Thierry Groensteen s'impose comme un outil de référence et un support d'animation sans équivalent. Simultanément paraît, du même auteur, un livret portant le titre syncrétique de *La bande dessinée en France*. Il comporte un essai sur l'évolution des différents genres à travers l'histoire de la bande dessinée, des réflexions sur la pédagogie du 9e art, et les bibliographies exhaustives de 50 auteurs francophones en activité.

Breccia en vidéo

La collection de cassettes « Portraits d'auteurs » (où figurent déjà Morris, Charlier, Vance et Juillard) s'enrichit en janvier d'un *Breccia* de 26'.
D'origine urugayenne, Alberto Breccia (1919-1993) était internationalement reconnu comme l'un des grands maîtres du 9e Art. D'abord influencé par la bande dessinée d'aventures nord-américaine, il s'était forgé un style très personnel, en constante évolution, qui empruntait au grotesque, à l'expressionnisme et au clair-obscur. Associé à plusieurs grands scénaristes, il a signé de nombreux chefs-d'œuvre du fantastique, tels que *Mort Cinder*, *L'Eternaute*, *Perramus* ou encore *Dracula*, transposant aussi des textes littéraires de Poe, Lovecraft, Grimm, Sabato et beaucoup d'autres. On peut lire dans ce numéro même un épisode complet de *Sherlock Time*.
Dans ce film, réalisé en 1992 (à l'occasion de l'exposition que lui avaient consacré le CNBDI et la Galerie MR) Breccia répond aux questions de Thierry Groensteen. Il évoque ses années de formation, la

situation de la bande dessinée argentine, son activité d'enseignant à l'Instituto de Arte et à l'Escuala Panamericana. Passant en revue les grands moments d'une carrière exemplaire, il défend une éthique de l'auteur de bande dessinée contre les pressions du marché, et se définit comme un « humoriste sanglant ».

Portrait d'auteur

ALBERTO BRECCIA

STEINLEN · LOUIS DÖES · WILLETTE · FERNAND FAU · GODEFROY · UZÈS · POIRSON
CARAN D'ACHE · GUSTAVE VERBECK · MARCEL CAPY · LUCIEN PISSARRO · HENRI DE STA
HISTOIRES SANS PAROLES DU
CHAT NOIR

Musée de la bande dessinée

Les histoires sans paroles du *Chat Noir*

La collection "Bibliothèque du 9e Art", inaugurée avec le *Cinq-Mars* de René Giffey, s'enrichira en avril 1998 d'une anthologie des *Histoires sans paroles du Chat Noir*. Conçu dans le prolongement de l'exposition intitulée « Les années Caran d'Ache », il s'agira d'un album noir et blanc de 64 pages, dont 48 pages de bande dessinée.

Le cabaret montmartrois du Chat Noir fut fondé par Rodolphe Salis en 1881. Poètes, chansonniers, artistes assurèrent très vite le succès de l'établissement. Les spectacles de théâtre d'ombres — au premier rang desquels *L'Epopée* créé par Caran d'Ache — attirèrent les célébrités du monde entier et obligèrent la troupe à partir en tournée chaque été.

Le 14 janvier 1882 parut le premier numéro du journal intitulé "Le Chat Noir". 690 numéros se succèderont jusqu'au 30 mars 1895. Pendant de longues années, le rédacteur en chef ne sera autre qu'Alphonse Allais. Hebdomadaire comptant quatre pages, "Le Chat Noir" consacrait presque systématiquement sa page 3 à une bande dessinée. Ces histoires en une page, presque toujours muettes, satiriques, poétiques ou macabres, étaient signées par d'excellents artistes comme Steinlen et Willette, ou par des caricaturistes aussi inventifs et efficaces que Döes, Godefroy ou encore Fernand Fau. Ainsi, dans une période qui vit la presse illustrée française prendre un essor considérable, "Le Chat Noir" fut, entre autres choses, un vrai journal de bandes dessinées pour adultes, incarnant l'avant-garde graphique.

L'album que publie le CNBDI rassemblera une sélection de cette production injustement oubliée : un choix de 48 pages comptant parmi les plus réussies de l'histoire du journal, et représentant les différents thèmes et styles qui le caractérisaient. Au sommaire figureront 9 planches de Steinlen, 9 planches de Louis Döes, 7 planches de Willette, 5 planches de Fernand Fau, 5 planches de Godefroy, 3 planches d'Uzès, 3 planches de Poirson, 2 planches de Caran d'Ache, 2 planches de Gustave Verbeck, 1 planche de Marcel Capy, 1 planche de Lucien Pissarro et 1 planche d'Henri de Sta.

Chacun de ces artistes fera l'objet d'une notice biographique dans l'ouvrage, qui comportera aussi, en annexe, la bibliographie exhaustive des bandes dessinées du "Chat Noir". La préface sera signée Mariel Oberthür, historienne de Montmartre et auteur d'une thèse sur les illustrateurs du "Chat Noir".

Un bon de commande pour l'ensemble des publications du musée se trouve en page 141.

Comptes rendus

Terminus

"(À Suivre)" a laché prise à deux ans de la fin du siècle.

Il était apparu en février 1978, après les autres titres majeurs de la « nouvelle presse » de bande dessinée : "L'Écho des Savanes", "Circus", "Fluide Glacial", "Métal Hurlant". Il aura survécu à plusieurs d'entre eux, ainsi qu'aux « grands anciens », "Pilote" et "Charlie". Il ne reste donc à peu près rien, aujourd'hui, de cet âge d'or de la presse illustrée pour adultes. "L'Écho" est depuis longtemps devenu un journal de cul sans rapport avec le titre fondé en 1972 par Gotlib, Bretécher et Mandryka ; seul "Fluide Glacial" a maintenu son cap éditorial, mais sa bonne santé ne l'a pas empêché d'entrer dans le giron d'une grande maison d'édition, Flammarion [1]. Contrairement à ses rivaux, fondés par des auteurs ou émanant de jeunes maisons (tel que l'était Glénat lors de la création de Circus), "(À Suivre)" marquait l'entrée en lice d'un gros éditeur traditionnel — celui d'Hergé —, de tradition catholique et familiale : Casterman.

Faut-il pleurer la fin du mensuel dirigé, du n° 1 jusqu'au n° 239 et ultime, par Jean-Paul Mougin ?

La disparition d'un titre de presse qui a marqué son époque ne saurait être un motif de se réjouir. Mais celle d'"(À Suivre)", annoncée et différée plusieurs fois ces dernières années, était connue pour inéluctable. Dans son communiqué de presse, l'éditeur s'en justifie en arguant de « la métamorphose de la bande dessinée qui a quitté peu à peu ses habits de presse pour ceux de l'album. » Et Casterman d'expliquer : « À l'époque des hebdomadaires pour les jeunes, le magazine était une fin en soi, le feuilleton en bande dessinée en était le moteur. Autant l'arrivée de la télévision que le développement du marché des albums ont marginalisé les supports de presse BD, jusqu'à les rendre obsolètes comme support de prépublication. » Analyse irréfutable, dont les arguments sont depuis longtemps connus et avaient déjà servi pour les enterrements des confrères. Reste, tout de même, que la désaffection des lecteurs avait peut-être aussi pour raison une perte de pertinence du magazine. Les ambitions affichées par la rédaction à ses débuts n'avaient pas toutes résisté à l'usure du temps. Le « tout noir et blanc » avait été démenti dès le n° 25, et les pages couleurs étaient peu à peu devenues prépondérantes. La partie rédactionnelle avait depuis bien longtemps perdu tout intérêt. En 1981, Bruno Lecigne saluait à juste titre son « haut niveau culturel », tout en concédant déjà que « la partie critique, si elle a accueilli des collaborateurs remarquables tels Michel Pierre ou François Rivière, souffre aussi de la présence de médiocres journalistes, qui se complaisent dans des formules creuses et brillantes qui font songer à des caricatures du parisianisme [2] ». Avec le temps, ces travers, loin d'être corrigés, avaient tout emporté : les dossiers souvent passionnants des premières années

avaient cédé la place à de minces articles, puis à de vulgaires notules. Le plus dommageable, évidemment, fut le manque de discernement dont fit preuve la rédaction dans l'introduction de certaines bandes dessinées. Les contributions de Warns et Raives ou du dernier Manara, s'il faut donner des exemples, étaient peu défendables, par rapport aux standards que la revue avait-elle même contribué à établir avec des chefs-d'œuvre tels *Ici Même*, *Silence*, *La Fièvre d'Urbicande* ou *La Jonque fantôme vue de l'orchestre*.

Dans un entretien accordé à La "Lettre de Dargaud" (n° 34, mars-avril 1997), Jean-Paul Mougin parlait encore de la revue comme « instrument de recherche indispensable » et, plus loin, de « politique éditoriale de recherche et de création ». Mais "(À Suivre)" ne satisfaisait plus guère à cette exigence ; il avait sécrété son propre académisme. En France, la politique de recherche et de création est incarnée, depuis le début des années 90, par des petits éditeurs tels que L'Association, Amok, Rackham ou Ego comme X. Ce sont eux qui se tiennent aujourd'hui sur la ligne intransigeante et audacieuse courageusement choisie par Casterman en 1978. Il est d'autant plus significatif que les pages d'"(À Suivre)" ne se soient guère ouvertes à cette nouvelle génération d'auteurs : on n'y a vu que Blutch — pour un *Peplum* d'ailleurs amputé — et Sera. Chez Dargaud, Dupuis et Delcourt, où l'on fait moins de discours sur la politique éditoriale de recherche, on s'est montré plus prompt à faire travailler Trondheim, David B., Joann Sfar, Emmanuel Guibert, Christophe Blain ou Thomas Ott. Seul Benoît Peeters a eu la clairvoyance d'en faire le

constat, dans ses réponses aux questions de Jean-Paul Morel ("AS" n° 239, p. 109) : « La BD expérimentale, heureusement, se fait ailleurs... (...) Nous semblons entrer dans une nouvelle époque 'schizo', avec d'une part la BD inventive mais marginale, de l'autre la BD 'professionnelle', chez un éditeur qui, dans la 'conjoncture actuelle', ne veut plus prendre de risques. »
On se demande aussi pourquoi, si Casterman reconnaissait que les supports de presse BD avaient cessé d'être pertinents *comme supports de prépublication*, rien de sérieux n'avait été tenté pour faire d'"(À Suivre)" autre chose que, précisément, un support de prépublication.
En dépit de ces critiques, interrogations et regrets, le bilan d'"(À Suivre)" reste très largement positif. La possibilité qu'il a offerte aux créateurs d'échapper au carcan des 44 ou 46 pages et de déterminer eux-mêmes l'ampleur convenant à leur projet artistique et narratif a créé un formidable appel d'air. Sans l'exemple d'"(À Suivre)", des collections comme « Aire Libre » (chez Dupuis) ou « Long Courrier » (chez Dargaud) n'auraient sans doute jamais vu le jour. En outre, le mensuel a permis aux éditions Casterman d'acquérir une position dominante sur le marché de la bande dessinée « adulte », et de se constituer un catalogue prestigieux.
Dans les prochaines années, le travail de Tardi, Muñoz, Giardino, Moebius, Prado, Loustal, Schuiten, de Crécy et quelques autres restera *à suivre* de près.

Thierry Groensteen

[1] Flammarion figure au septième rang des éditeurs français, selon l'enquête publiée dans "Livres Hebdo" n° 270 (21/11/97), avec un chiffre d'affaires dépassant le milliard de FF. Le groupe comprend notamment les marques et/ou les sociétés Arthaud, Aubier, Audie/Fluide Glacial, Dominos, GF, J'ai Lu et Le Père Castor.

[2] *Avanies et mascarades*, Futuropolis, 1981, p. 68.

La série B.

Attention au prophète de la nuit dont les rêves et cauchemars d'encre noircissent le papier de quelques éditeurs : David B., après une dizaine d'années d'une lente éclosion, s'épanouit depuis deux ans dans une série de travaux dont la diversité ne masque jamais la cohérence d'un grand auteur. Pas moins de huit volumes et quantité de contributions, notamment à "Lapin", constituent ce tir groupé éditorial qui trouve le cœur de sa structure et de sa cohérence dans les deux premiers volumes d'un ambitieux récit autobiographique, *L'Ascension du Haut Mal*. Ce bouquet ne s'inscrit pas moins dans la continuité des travaux antérieurs, qui en avaient posé les jalons, et dont je me propose de rappeler brièvement la chronologie. David Beauchard s'inscrivit à l'École d'Arts Appliqués Duperré avec l'intention de s'orienter vers la publicité, mais il opta finalement pour la bande dessinée et suivit les cours de Georges Pichard. Il fit des débuts remarqués dans "(À Suivre)", avec un récit en cinq épisodes, *Zèbre*, qui ne sera jamais repris en album, contrairement au *Timbre maudit*, bande animalière prépubliée dans "Okapi". On le retrouva au sommaire de "Chic", "Circus", puis dans "Labo", créé par Jean-Christophe Menu chez Futuropolis. Cette dernière expérience le conduisit à devenir en 1990 l'un des fondateurs de L'Association. Il y publia deux volumes de la collection "Pattes de mouche", *La Bombe familiale* et *Le Cercueil de course*, ainsi qu'un recueil de rêves hallucinés, *Le Cheval blême*, pour la collection "Ciboulette" (ces trois volumes ont été réédités par L'Association en 1997). À noter également les cinq livraisons du "comix" édité par Cornélius (*Le Nain jaune*), un recueil de dessins cauchemardesques chez Automne 67 (*Le Livre somnambule*), une contribution au volume collectif de la collection "Histoires graphiques" consacré au *Retour de Dieu* (*Le Messie discret*, aux éditions Autrement), et enfin *Les Incidents de la nuit* pour la revue "Le Cheval sans tête".

© L'Association

« Chaque nuit je me bats et j'échappe à la mort » : cette confession de l'auteur explique et résume assez bien l'essentiel de son œuvre, parce qu'elle évoque ses trois principales sources d'inspiration, qu'il conjugue au gré de ses récits avec cauchemars et démons, cirque et magie, idéologies et révolutions, armes et maladies, Histoire et légendes, prophètes et messies, troubles de l'esprit et métamorphose des animaux. Autant d'ingrédients lentement rassemblés au cours de ces années de maturation et orchestrés aujourd'hui par un auteur de trente-huit ans, soit l'âge auquel Bruegel l'Ancien peignait *Le Triomphe de la mort*, où l'immense armée macabre peuple toute la terre et s'empare des vivants, affirmant que chacun porte la mort en soi. David B. traite un sujet proche dans *Le Prophète voilé*, où, après avoir eu l'illusion de vaincre un « déluge de morts », le calife Harun al Rashid comprend qu'il n'est qu'un mort au fond du puits, et que le cercle lunaire qui perce le ciel nocturne est l'entrée de ce puits.

Mort

Thème récurrent chez David B. : la mort nous accompagne tous. Ce qu'il exprime de façon métaphorique dans *La Bombe familiale* et *Le Cercueil de course* (où la mort, sous l'apparence d'une bombe ou d'un squelette, s'attache littéralement aux pas des personnages) et de façon symbolique dans *Le Tengû carré* (où la mort incarne une soif de vengeance) et dans à peu près tous les autres récits (*Le Mot mort, Carrières, Hop-Frog...*), trouve clairement sa source dans *L'Ascension du Haut Mal*, récit de la maladie de son frère aîné Jean-Christophe. La menace permanente des crises d'épilepsie fut en effet pendant toute son enfance

© L'Association

un rappel obsédant de la fatalité, et l'origine de bien des cauchemars.

Batailles

La lutte acharnée de ses parents contre le « Haut Mal » de son frère inspira au jeune David ses premiers dessins, essentiellement des batailles épiques menées par Gengis Khan ou livrées par des samouraïs. Ces images d'affrontements seront enrichies par les réminiscences du combat de ses arrière-grands-parents contre la misère et par les vrais souvenirs de guerre de son grand-père. *Le Tengû carré*, l'opus qui lui permet de défouler toute son imagination belliqueuse, regorge de scènes de batailles où s'affrontent lanciers, sabreurs et artificiers. Malgré l'inspiration orientaliste évidente, la composition de certains assauts à l'arme longue (lances, faux, baïonnettes) ne laissent pas de rappeler les batailles peintes par Uccello.

Prophètes

Les messies, prophètes, envoyés des dieux, qu'ils soient sauveurs ou exterminateurs, peuplent depuis toujours les planches de David B. On les retrouve dans quelques mythes rapportés dans "Lapin" n° 10, mais surtout dans *Le Prophète voilé*, *Le Messager*, *Le Golem*, *Hop-Frog*, *Le Tengû carré*, et déjà dans les phantasmes enfantins de *L'Ascension du Haut Mal*. Le goût pour l'Histoire, la fascination pour la mythologie, une sensibilité spirituelle et des influences orientales convergent vers ce thème aussi obsédant que la mort.

Si l'inspiration macabre de l'œuvre de David B. et la folie des démons qui l'habitent peuvent l'apparenter aux tableaux de Bosch ou Bruegel, son graphisme en revanche s'affranchit de cette influence : contrairement à un Johan De Moor qui, dans *Gaspard de la nuit*, puise directement ses motifs dans l'imagerie de *La Nef des fous*, David B. remonte aux sources mêmes des anciens pour s'exprimer avec ses propres images. Bosch connaissait les *ars moriendi* (gravures du savoir-mourir), les tarots, les clefs des songes : Bosch-Art (Beauchard) les réinterprète à son tour pour peindre sa mythologie personnelle, que viennent rejoindre Anubis et quelques samouraïs. Dans *Le Chariot de foin*, Bosch décrivait un monde de folie, qui n'est pas gouverné par la tête mais par le ventre, pas la pensée, mais la panse ; dans *Les 4 savants*, la science affronte le « démon à tête d'entrailles »...
Le trait de David B., finalement, évoque des filiations plus proches. Un autre Flamand, d'abord : Franz Masereel, grand producteur d'images sociales et politiques gravées sur bois, très engagé sur le front pacifiste. Comme lui, David B. imagine sans cesse de nouvelles

© Automne 67

© L'Association

façons de tirer parti de la structure minimale noir-blanc, où le blanc étincelant (même sur le papier crème de L'Association ou grisâtre de Cornélius) et le noir profond jouent des drames sans nuance (celui de la plastique, celui des combats furieux, celui d'un homme hanté par les démons et la mort et par une époque guère tendre). Pourtant c'est en illustrant Marcel Schwob, auteur qui aurait pu inspirer le maître xylographe, que David B. fait une incursion dans le monde de la couleur (timide il est vrai, puisqu'il s'agit d'une bichromie noire et brune, déjà tentée au dernier épisode du *Prophète voilé*), traduisant graphiquement l'écriture de l'auteur du *Livre de Monelle*, qui allie sensualité et froideur. Peintre du Nord exilé dans le Midi de la France (Nice, comme Masereel), le symboliste Gustav Adolf Mossa est peut-être inconnu de David B. le Nîmois, mais ses fous, ses charniers et ses démons y trouveraient aisément une inspiration visuelle.
Plus proche, c'est évidemment Tardi qui pourrait être convoqué. Mais ce serait vouloir trop se hâter d'ajouter une filiation à cette figure incontournable du 9ème art. Certes, le noir et blanc contrasté, un certain humour renforçant par opposition la noirceur du propos, un sens de la schématisation sémantiquement très riche, le goût pour la description des carnages (le récit de l'expérience du grand-père dans les tranchées de la Grande Guerre rappelant évidemment l'imagerie tardienne), peuvent apparenter les deux dessinateurs. Mais l'ésotérisme de David B., la composition zen de nombre de ses planches, sa construction d'un univers métaphorique peuplé de symboles et d'emblèmes en affirment la forte personnalité. Sans oublier, comme chez ses compères de L'Association, la dimension autobiographique d'une part importante de son œuvre. C'est ainsi qu'il parvient à prendre quelque recul vis-à-vis de ses obsessions : en rapportant les réactions de sa mère aux premières planches de *L'Ascension du Haut Mal*, il adopte la même démarche que Spiegelman dans *Maus* ; en racontant avec beaucoup d'humour ses excursions dans les Catacombes (*Carrières*), il tourne en dérision son goût prononcé pour le carnaval des charognes... C'est une démarche assez proche qu'il adopte en illustrant pour Gallimard Jeunesse un petit ouvrage historique sur la Mésopotamie : l'intention étant exclusivement humoristique, David B. y désacralise tout ce qui hante ses travaux « sérieux » : les dieux et les démons, l'Histoire et les mythes de l'Orient, etc.
Lorsqu'il confie ses scénarios à d'autres dessinateurs, David B. ne manque pas d'explorer de nouvelles voies, d'enrichir la palette de ses intentions. En scénarisant treize contes et légendes du monde entier relatifs au lapin pour le dixième numéro du « canard » de L'Association, il a bien entendu, au-delà du simple clin d'œil, voulu plonger dans ses phantasmes favoris : le lapin n'est-il pas l'animal qui gambade la nuit, le compagnon de la lune ou d'Hécate, souvent messager des dieux ? Dans cet exercice, il semble évident que le scénariste (qui s'est réservé un récit de la mythologie japonaise) a voulu s'adapter aux graphismes extrêmement variés des membres et amis de L'Association, qu'il connaît très bien. En revanche,

son travail avec Christophe Blain, dans sa continuité, ouvre réellement une nouvelle direction. Entamée en noir et blanc avec *Le Chevalier au lapin* et *Le Géant musicien* (loin de la stricte monochromie de David B., le dessin de Blain y est tout en demi-teintes, crayonné, frotté, faisant apparaître son grain), cette collaboration trouve tout son sens dans les couleurs violentes de *La Révolte d'Hop-Frog*. S'il évoque au premier abord Mattotti ou de Crécy, l'expressionnisme de Blain est en réalité aussi proche des couleurs violentes de Nolde ou Munch que celui de David B. peut l'être des ombres de Grosz ou Murnau. Références graphiques en adéquation complète avec le propos — non pas le contexte western, mais le sujet, c'est-à-dire la révolte des objets, pour un monde nouveau dans le Nouveau Monde. Et si la mort est ici aussi présente autour de chacun, puisque ce sont les objets façonnés par l'homme qui jurent soudain sa perte, c'est paradoxalement dans un accès de vie qu'elle tente son grand assaut (comme le riz auquel le Tengû carré a donné la parole, et qui, à force de pérorer, empêche les hommes de manger, les réduisant à la famine) : menés par une poterie indienne lectrice de Poe, tonneaux, chaises, armoires et pioches s'animent en criant « Usher ! Usher ! » pour attaquer les humains, qui doivent tirer sur leur argenterie, abattre leurs vêtements, dynamiter une armée de traverses ferroviaires.

© Dargaud

L'œuvre de Bruegel l'Ancien commença par le spectacle de la mort et de la folie pour s'accomplir dans la sérénité (*Les Moissons, le Repas de noces...*), comme apaisée de ses démons. L'œuvre de David B. suivra-t-elle cette voie ? Nous ne sommes pas prophètes, mais quel que soit le chemin emprunté, nous le suivrons avec le plus grand intérêt.

Gilles Ciment

David B. en 1996 et 1997

L'Ascension du Haut Mal, 2 vol. parus, L'Association, coll. "&", 1996-97.

Carrières, *in* Lapin n° 8, 9 et 11, L'Association, 1995-1996.

Le Géant musicien (dessin : Christophe Blain), *in* "Lapin" n° 12 à 14, L'Association, 1996-97.

Le Golem, in "Vœux de mouche" 1996, L'Association, h-c, 1996.

"Lapin" n° 10 (scénarios pour J. Jolivet, Killoffer, L. Trondheim, J.-C.. Menu, C. Blain, S. Blanquet, D. Goblet, T. Ott, M. Konture, Stanislas, V. Vanoli, J. Gerner et David B.), L'Association, 1996.

Mésopotamie : un brouillon de cultures (illustrations pour le texte de Sophie Cluzan et Renaud Alberny), Gallimard Jeunesse, coll. "Les Docudéments", 1997.

Le Messager, *in* "Fusée" n° 1, Automne 67, 1996.

Le Mot mort, *in* "Lapin" n° 17, L'Association, 1997.

Le Prophète voilé, *in* "Lapin" n° 12, 13 et 15, L'Association, 1996-97.

Les 4 savants, 2 vol. parus, Cornélius, coll. "Paul", 1996-97.

La Révolte d'Hop-Frog (dessin : Christophe Blain), Dargaud, 1997.

Le Tengû carré, Dargaud, coll. "Roman BD", 1997.

Terreur future, d'après Marcel Schwob, *in* "Lapin" n° 16, L'Association, 1997.

© L'Association

Rencontres

OH, JE NE SUIS PAS UN TOMBEUR ! EN TOUT TOUT CAS, JE NE LE SUIS PLUS... J'AI RENCONTRÉ UNE FEMME QUE J'AIME... UNE JAPONAISE... J'ESPÈRE QUE NOTRE HISTOIRE VA DURER.
ET... CE N'EST PAS TROP ?.. DIFFICILE ?.. LE FOSSÉ CULTUREL, TOUT ÇA ...
LE FOSSÉ ?... OH, IL EST BEAUCOUP PLUS ÉTROIT QU'IL N'Y PARAÎT... PASSÉS LES PREMIERS JOURS, LES DIFFÉRENCES S'APLANISSENT TOUT A' FAIT...
... CETTE DIFFÉRENCE DE FOND QUI EXISTERAIT ENTRE LE PEUPLE JAPONAIS ET LE RESTE DU MONDE EST UN MENSONGE... UNE SOTTISE POUR JOURNALISTES PARESSEUX... LES JAPONAIS SONT EN TOUS POINTS PAREILS A' NOUS: C'EST LEUR FAÇON D'ÊTRE IDENTIQUES QUI CHANGE !
... AVEC KIMIÉ CE QUI ME PLAÎT, CE N'EST VRAIMENT PAS SON CÔTÉ JAPONAIS.
© Casterman

Il est pour le moins étonnant de voir paraître à quelques mois d'intervalle deux ouvrages de Frédéric Boilet, *Tôkyô est mon jardin* et *Demi-tour*. L'auteur ne nous avait pas habitués à un rythme de production aussi soutenu, son dernier album (*Love Hotel*) remontant à 1993 et le précédent (*3615 Alexia*) à 1990.

Pourquoi parler d'un seul auteur alors que deux noms sont crédités ? C'est qu'on aurait presque tendance à oublier le co-auteur, Benoît Peeters, tant sa présence discrète n'empiète apparemment pas sur les obsessions propres au seul Boilet. Est-ce le fait d'un talent qui sait se mettre au service d'un dessinateur pour mieux le faire accoucher de son imaginaire (tel Socrate aidant ses interlocuteurs à accoucher de leurs idées) ou bien Boilet et Peeters partagent-ils des imaginaires voisins ? Il y a sûrement un peu des deux, en particulier dans *Tôkyô est mon jardin*.

À n'en pas douter, Boilet et Peeters sont tous deux fascinés par le Japon, pays qui avait fait l'objet de leur première collaboration, *Love Hotel*. Mais peut-on dire pour autant que le Japon est le thème de ces deux livres ? Ce serait les réduire à de simples parcours touristiques ponctués de vues en forme de cartes postales. Or, l'humain est au cœur de ces deux voyages au pays du Soleil levant.

Love Hotel était l'histoire d'une rencontre ratée entre un Français, David Martin, et un peuple, les Japonais. Justement parce que les Nippons n'étaient pas « un » mais une multitude d'individus ayant chacun ses rêves et ses désirs, l'explorateur se heurtait sans cesse à un mur d'incommunicabilité. Les éléments nécessaires à une vraie rencontre étaient là, mais jamais au moment opportun.

Dans *Tôkyô est mon jardin*, David Martin a changé de tactique. Plus de rendez-vous à la va-vite avec le Japon : il est parti y vivre, il en parle désormais couramment la langue et — plus important — il en lit les kanji, ces idéogrammes qui constituent l'un des trois alphabets nippons. Si les moyens ont changé, les buts restent les mêmes : trouver l'amour et le bonheur. Et, surprise, David y parvient ! Mais son idylle naissante avec la charmante Kimié est menacée par le risque de perdre son travail de représentant des cognacs Heurault. David met donc les bouchées doubles lors de la visite d'inspection du directeur de la société, monsieur Heurault en personne. Le voyage de monsieur Heurault à Tôkyô égrène presque toutes les idées reçues des Français sur le Japon afin de mieux les tourner en dérision. L'assonance Heurault/Hulot (la prononciation est identique pour un nippon) ajoute encore du sel à l'humour des situations. Alors que *Love Hotel* n'était pas à proprement parler drôle, développant au mieux une moquerie désespérée des efforts de son protagoniste pour lutter contre le sort, *Tôkyô est mon jardin* est un récit léger, constamment amusant au bon sens du terme. Comme

© Casterman

© Dupuis

l'explique à monsieur Heurault / Hulot David Martin : « Les Japonais sont en tous points pareils à nous : c'est leur façon d'être identiques qui change. »

Tôkyo est mon jardin est bâti comme une série de rencontres : rencontre de David et de Kimié, de Heurault et du Japon et, finalement, du cognac apparemment invendable et de son public. La bouteille de cognac oubliée par David dans un wagon de métro, passant de mains en mains dans les illustrations de têtes de chapitres, pour enfin parvenir entre celles d'un employé de l'hôtel où loge Heurault au moment précis où celui-ci va quitter le pays, donne une justification presque logique à un aussi incroyable coup de chance. La parole et les goûts partagés permettent enfin la communication, alors que *Love Hotel* était placé sous le signe du malentendu.

Le thème de la rencontre est également au cœur de *Demi-tour*. Mais ici, elle a lieu en France, à Dijon, entre un homme et une femme que tout sépare, à commencer par le choix de leurs hôtels. Joachim, employé au bureau des jumelages d'Epinal, va en Italie. Myriam, jeune étudiante, en revient. Coincés à Dijon pour une nuit le soir des élections présidentielles de 1995, ils se parlent, échangent un peu de leurs vies.

Boilet et Peeters prennent un malin plaisir à établir un montage en parallèle pour mieux faire se rencontrer les deux récits dans cet espace (la gare et ses alentours) où le temps semble s'arrêter. Mais ce n'est qu'une illusion, une pure création de l'esprit, comme l'atteste la présence un rien agaçante d'André-Marie, le doux dingue qui voit des correspondances et des constructions en miroir partout.

Enfin, ces deux albums sont les occasions de deux rencontres graphiques. Dans le premier, le noir et blanc abrupt de Boilet est adouci par les trames posées de main expertes par Jiro Taniguchi (auteur japonais de *L'homme qui marche*), dans la seconde par la délicate mise en couleurs d'Emmanuel Guibert, dont le jeu sur les tons est un élément essentiel au récit et à son sens. Toutes ces rencontres donnent à penser que Frédéric Boilet, tournant le dos à ses constats sur l'incommunicabilité entre les êtres, a trouvé la voie d'une bande dessinée qui parle le langage universel des humains.

Jean-Paul Jennequin

CE N'EST PAS SI SIMPLE, CHER MONSIEUR. VOUS CONNAISSEZ LES JAPONAIS : CE SONT DES SÉNÉGALAIS... EN MOINS EFFICACE ET MOINS ÉLÉGANT ! POUR EUX, CE QUI COMPTE DANS UN COGNAC, C'EST L'ÉTIQUETTE. DONNEZ-LEUR DU NAPOLÉON, ILS VONT TOMBER EN EXTASE...

© Casterman

Benoît Peeters et Frédéric Boilet
Tôkyô est mon jardin
Casterman

Demi-tour
Dupuis, coll. « Aire libre »

De *Pogo* à *Bone*

Quiconque est de nos jours confronté à la consternante médiocrité des strips qui paraissent dans les quotidiens américains (où seul le *Zippy* de Bill Griffith fait encore de la résistance) ne pourra que se réjouir de la publication en cours de l'intégrale *Pogo* aux éditions Fantagraphics, trouvables chez nous dans toutes les bonnes librairies spécialisées.

Disons-le tout net, *Pogo* est une des plus belles bandes de l'histoire du genre, largement méconnue en France[1], où seuls les ouvrages de référence vantent pieusement ses mérites. Les six (à ce jour) recueils parus depuis 1992 reprennent chronologiquement les strips parus depuis 1950, précédés de copieuses et très documentées introductions de R.C. Harvey, qui replacent la bande dans son contexte historique, social et politique, et fourmillent de renseignements biographiques sur l'auteur Walt Kelly, puisés aux meilleures sources.

Le lecteur français un peu aventureux et versé dans la langue de Shakespeare aura tout avantage à tenter la découverte de ce chef-d'œuvre de l'humour. *Pogo* est une bande dessinée animalière dont toute l'action est circonscrite dans le marais louisianais d'Okefenokee. Là, un opossum, un alligator fumant cigare, un hibou à lunettes, une tortue à chapeau de pirate et un porc-épic misanthrope se livrent à des activités fort peu spectaculaires — principalement pêcher, manger, faire la lessive et la sieste — tout en s'empoignant régulièrement sous les prétextes les plus improbables. L'aspect visuel de la bande, tout en suaves rondeurs disneyiennes[2], peut tromper le lecteur novice, qui assimilerait à tort *Pogo* à une série pour jeunes enfants. Fatale erreur. Les animaux de Kelly, bien que formidablement attachants, ne sont pas de gentils compagnons de lecture. Ce sont des créatures parfaitement délirantes. Sous prétexte de faire rire ses contemporains, Kelly a mis en place un petit théâtre, où l'on voit des personnages discourir à perte de vue, se fâcher puis se réconcilier sans jamais s'entendre ni *a fortiori* se comprendre. Seul Pogo l'opossum semble garder son calme et son bon sens au milieu de cette folie douce. C'est sans doute pourquoi il est le héros.

La comparaison avec le théâtre s'impose d'ailleurs à un autre titre : Kelly se sert souvent de ses personnages de papier comme d'une troupe qu'il lance dans des versions bouffonnes de procès d'assises (voir en particulier le volume 4), des parodies de roman russe, ou d'*Alice au pays des merveilles*. Les dialogues, omniprésents, sont rédigés dans une langue savoureuse qui mélange les formes patoisantes du sud profond, les parlers enfantins et quelques « kellyismes » de derrière les fagots. Il faut le temps de s'y acclimater, d'autant que Kelly est un maître dans les jeux de langage — d'où, probablement, la rareté des éditions françaises, qui requièrent des traductions de premier ordre ; celles d'Yvan Delporte étaient étincelantes de verve et d'esprit. Calembours, à-peu-près, allitérations, parodies, détournements de chansons truffent le récit, dont ils sont la plupart du temps le moteur. Rien de tel qu'un mot mal prononcé ou mal compris pour lancer l'action… Cette verve étourdissante n'est jamais gratuite, et *Pogo* est sans doute le plus bel exemple de bande dessinée politique. Walt Kelly était un libéral (dans le sens américain du terme), et n'a jamais manqué d'affirmer ses convictions dans ses strips. (Pour certains gags trop polémiques, Kelly proposait d'ailleurs des strips de remplacement, que les journaux pouvaient publier le cas échéant.) Son principal titre de gloire reste d'avoir, en pleine vogue maccarthyste, caricaturé le sénateur Mac Carthy lui-même sous les traits d'un chat sauvage cynique, veule et violent, sans que le principal intéressé s'avisât de réagir. Pendant les 25 ans que durera le strip, tout le personnel politique américain sera ainsi brocardé par Pogo et sa bande de joyeux drilles. Pogo se présentera même régulièrement aux élections présidentielles, contre les candidats officiels, soutenu par tous les campus des universités américaines.

Près de cinquante après, la relecture de ces saynètes qui font référence à une situation politique ou sociale révolue n'est jamais fastidieuse, car Kelly camoufle sa démonstration sous les oripeaux de la farce, ou de la fable. Auteur d'une histoire animalière, Kelly est un familier de tous les fabulistes et des grands contes traditionnels (au premier rang desquels *L'Oncle Remus raconte*) qu'il cite et détourne abondamment. Précurseur d'*Astérix*, *Pogo* offre dans un même récit le plaisir d'une lecture naïve, au premier degré, et celle de l'allusion politique, de la référence culturelle. Cette multiplicité des niveaux d'appréhension possible n'est pas pour rien dans l'impression de richesse que donne la bande, richesse que l'on redécouvre à chaque lecture. Sans compter que Kelly joue également avec les codes même de la narration BD. Il se sert ainsi abondamment du lettrage du texte et de la forme des bulles pour caractériser les personnages (là encore la comparaison avec certaines cases d'*Astérix* est tentante ; Goscinny avait-il lu *Pogo* lors de son séjour à New York ?) et use de l'ellipse en orfèvre de la chose comique. Tout en restant classique dans la forme, il se livre à l'une des expérimentations les plus virtuoses et les plus ébouriffantes sur les spécificités narratives de la bande dessinée.

Walt Kelly est mort en 1977, à l'âge de 60 ans. Sa veuve a tenté de poursuivre la bande quelques mois, avant de renoncer. Des tentatives de reprise par de nouveaux auteurs ont été esquissées, heureusement sans suite. Quarante-sept ans après sa naissance, *Pogo* n'a pas pris une ride et l'on retrouve son influence chez des auteurs aussi divers que Robert Crumb, Vaughn Bodé – sans doute le plus proche de Kelly, autant dans le graphisme que dans le type d'humour –, ou Bill Watterson.

Le dernier en date des auteurs américains se revendiquant de Walt Kelly est Jeff Smith, dont Delcourt a entrepris l'édition française de *Bone*.

HEY! WHAT'S THE BLEACHERS FOR? A BALL GAME? WHERE'S THEM OL' UNVESTIGATORS?
'TAINT BLEACHERS; ITS A JURY BOX -- UNVESTIGATORS GONE THROW A BIG OL' TRIAL.
A TRIAL?
OF WHO?
OF YOU.
6-24

JUNE 26, 1950

© Fantagraphics Books

Quadragénaire fasciné dès son plus jeune âge par *Pogo*, dont son père lui faisait la lecture, c'est par amour pour cette bande que Jeff Smith se lance, après des études artistiques-éclair, dans un projet de strip quotidien, intitulé *Thorn*. Rejeté par tous les syndicates, il se reconvertit dans le dessin animé publicitaire avant de découvrir par hasard le marché du comic book alternatif au début des années 90. Il décide alors d'auto-éditer *Bone*, saga fantastico-comique toujours en cours de parution, et qui jouit outre-Atlantique d'un succès à la fois populaire et critique. En France, quatre tomes ont déjà paru aux éditions Delcourt, qui annoncent un cinquième titre pour février 1998. *Bone* a reçu l'Alph-Art du meilleur album étranger au festival d'Angoulême en 1996.

Bone raconte l'histoire de trois cousins portant le même patronyme, Bone. Fone Bone, créature à gros nez, est sinon le héros, du moins le pivot de la bande. Phoney ressemble physiquement à Fone, mais est aussi tricheur et mal embouché que Fone est honnête et gentil. Quant à Smiley, c'est une grande asperge fumant le cigare, d'une bêtise et d'une bonne humeur inaltérables. Nous les trouvons au début de l'histoire dans un désert, où ils ont été relégués par les habitants de Boneville, furieux des magouilles de Phoney. En tentant de retrouver leur route, ils tombent (au sens propre) dans une vallée mystérieuse où Fone Bone fait la connaissance de la belle Thorn (dont il tombe instantanément amoureux) et de sa grand-mère. Tous ces personnages, pourchassés par des rats-garous stupides et inquiétants, mais protégés par un dragon peu loquace, sont l'enjeu d'un affrontement mystérieux qui mobilise contre eux des forces maléfiques...

À première vue *Bone* semble une reprise parfaitement réussie de quelques classiques de la BD américaine, et de *Pogo* avant tout. Même si les deux supports d'expression — le strip et le comic book — entraînent des types de narration forcément différents, les parentés entre les deux séries sont indéniables. Tout d'abord, leurs titres, dans leur brièveté, sonnent étonnamment proches, et les deux héros ont une ressemblance graphique évidente. Dans le même ordre d'idée, Albert l'alligator d'Okefenokee et Smiley Bone ont l'air de jumeaux : même air jovial, même physique, même cigare. Cela dit, la truculence de certaines scènes rappelle d'autres souvenirs. Ainsi, dans la veine campagnarde, le désopilant épisode de la course de vaches (tome 2), fait-il très fort penser au *Sadie Hawkins' Day* de Li'l Abner. Pour autant, Smith ne s'est pas fermé aux auteurs de BD contemporains : dans les très évocatrices scènes oniriques en particulier, son traitement contrasté du noir et blanc évoque le Frank Miller de *Batman* ou Jaime Hernandez dans *Love and Rockets*, tout comme sa façon de suggérer l'attente et le passage du temps en juxtaposant sur une même page des cases identiques est très proche de certaines techniques de Dave Mc Kean dans *Cages*, entre autres. Pour le reste, on a l'impression que Smith est un vieux lecteur de Tolkien, de Le Guin et de tous les auteurs de féeries fantastiques.

Cette avalanche de références, données avant tout au lecteur pour l'inciter à aller voir de plus près, ne doivent surtout pas laisser croire que Smith serait un auteur sans originalité qui recycle des procédés empruntés ailleurs. S'il ne possède pas le génie graphique de ses aînés, et de Kelly en particulier, il a réussi à créer un monde d'une belle cohérence, abordable par tous les publics. Partagé entre le rêve et le rire, Bone frappe par les justesse de ses implications psychologiques et la prégnance de ses passages oniriques et l'on brûle de connaître la suite, tout en redoutant de voir apparaître le mot fin au bas d'une planche. On ne plonge pas tous les jours dans un univers aussi riche, aussi envoûtant et aussi drôle. On en redemande et on souhaite que ça dure longtemps.

Jean-Pierre Mercier

Walt Kelly
Pogo
Fantagraphics Books

Jeff Smith
Bone
1. La Forêt sans retour
2. La Grande Course
3. Rêves et cauchemars
4. La Nuit des rats-garous
éd. Delcourt

[1] On n'a pu la découvrir que dans trois volumes en "Gags de Poche Dupuis" à la fin des années 60, traduits par Yvan Delporte, quelques pages dans le journal "Pogo" en 1969, qui deviendra "Poco" après quelques numéros et supprimera la bande ; quelques pages encore dans les premiers n°s de "Circus", et c'est à peu près tout.

[2] Walt Kelly a travaillé chez Disney comme scénariste puis animateur de 1936 à 1941. Il est ensuite devenu auteur de BD pour le titre "Animal Comics", publié par la Dell sous le label... Disney ! Il se lance en 1948 dans le dessin politique pour le quotidien libéral "New York Star", titre pour lequel il crée une première mouture de *Pogo*, qui ne vécut que quelques mois. Les volumes publiés par Fantagraphics reprennent la version de 1950, diffusée à l'époque dans les journaux américains par le Hall Syndicate.

© Delcourt

Une déclaration d'indépendance : Oulipo et Oubapo

Fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais, l'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) aurait pu se nommer un atelier d'écriture avant la lettre, si l'essentiel de son ambition n'avait consisté en autre chose que l'écriture même. En effet, autant qu'un simple collectif d'auteurs réuni pour la production commune de textes à caractère plus ou moins ludique, l'Oulipo s'affiche avant tout comme un groupe de réflexion autocoopté, et partant un rien fermé, qui se propose d'inventer ou de retrouver, c'est-à-dire de réinventer, puis éventuellement d'illustrer des formules, des règles, des contraintes, bref toutes sortes de procédés susceptibles d'être mis en pratique par l'écrivain désireux de se servir de ces techniques quand les mirages de l'inspiration le fatiguent ou lui montrent ses faiblesses.

Partisan d'une littérature foncièrement artificieuse, préférant souvent le concept à la réalisation, marginal à force de refuser le contact avec la vie littéraire dans ce qu'elle a de plus vulgaire, l'Oulipo s'est toutefois imposé peu à peu comme une des forces créatrices majeures de notre temps. Le groupe s'est non seulement manifesté de plus en plus, il est aussi parvenu à influencer de manière sans cesse plus intense la littérature même. D'une part, ses manifestations découlent de plusieurs changements internes. Dépassant la phase de la seule invention de règles, anciennes ou nouvelles, l'Oulipo s'est attaché progressivement à la réalisation systématique de vraies œuvres, l'étape de l'illustration des contraintes devenant de moins en moins facultative dans la démarche du groupe. Divulguant ses travaux de manière moins clandestine, l'Oulipo a aussi créé les conditions d'une meilleure visibilité institutionnelle, quand bien même il n'a jamais disposé d'une véritable force de frappe éditoriale.

D'autre part, son influence n'est plus contestable. D'abord à cause de l'impact de certaines œuvres-phares réalisées par ses membres, même s'il fut souvent reproché aux Oulipiens d'oublier un peu les ambitions « dures » du groupe au moment de la rédaction de leurs livres plus grand public comme *La vie mode d'emploi* de Georges Perec ou *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino. Ensuite en raison de la défense typiquement oulipienne d'une réflexion théorique sur l'acte d'écriture à une époque lassée des avant-gardes traditionnelles, qui avaient toujours eu le monopole de cet effort de prospection.

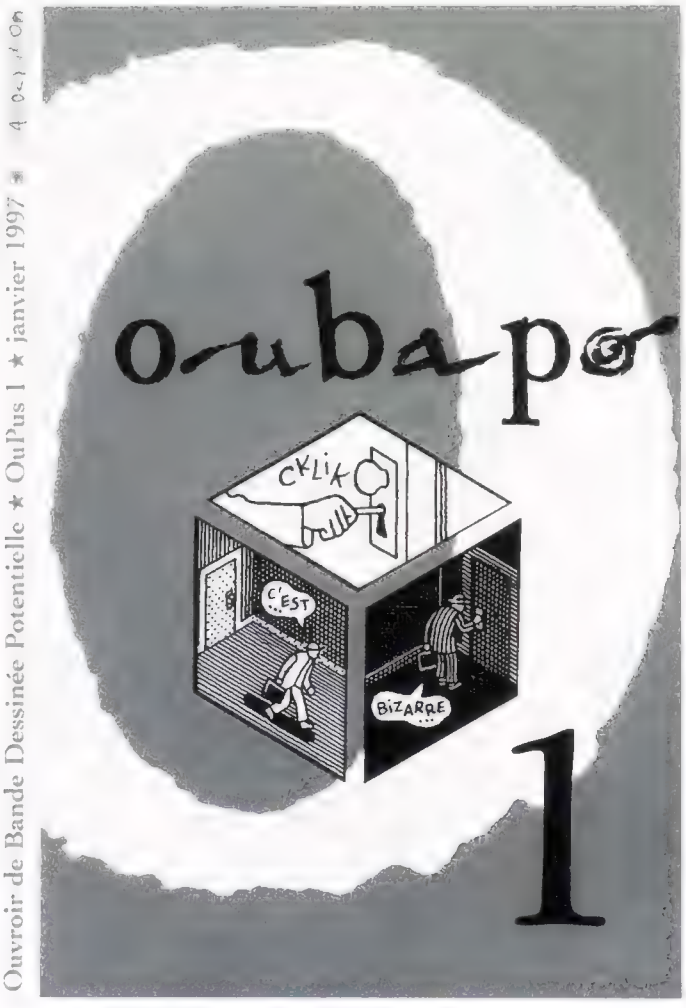
La création de « cellules » oulipiennes dans des domaines autres que celui de l'écriture est en soi chose réjouissante. Le souci des bases formelles d'une pratique, le plaisir et la nécessité d'une théorie, la critique salutaire de l'idéologie naïve de l'expression et de l'inspiration, sont autant d'apports capitalissimes dont n'importe quelle pratique artistique ne peut que tirer de grands bénéfices. *A fortiori*, on ne peut qu'applaudir l'émergence d'un courant oulipien dans un art tel que la bande dessinée, appauvrie sans conteste par son refus irraisonné de la théorie et son abandon frileux des règles formelles au profit de l'éloge tristement convenu du cœur et des tripes (le boy-scoutisme hier, le cul et l'étron aujourd'hui). La publication d'un premier lot d'essais et d'exercices d'inspiration ouvertement « oubapienne » (le terme vaut ce qu'il vaut) dispose d'ailleurs des indices fort encourageants de l'intérêt même de la démarche. Que par-dessus le marché cet « oupus » (idem) numéro 1 émane du groupe L'Association, qui jusqu'ici ne s'était pas toujours distingué par la primauté accordée aux vertiges de la forme, ne rend le phénomène que plus passionnant.

Certes, comparer ce volume inaugural du continent oubapien au corps et aux acquis infiniment plus vastes de l'Oulipo ne serait guère sérieux. Ce serait même faire preuve de mauvaise foi, vu l'inégalité des effectifs et des temps de travail respectifs. Globalement toutefois, et j'ai vraiment plaisir à le souligner, la qualité du recueil préparé par Groensteen, Menu, Lécroart, Killoffer, Ciment, Baraou et Ayroles, surtout, est plus qu'honorable. Par moments, elle est même déjà tout à fait remarquable. Par contre, examiner de quelles manières l'Oubapo parvient ou non à prendre son autonomie par rapport à son grand ancêtre, me paraît une perspective tout à fait adéquate et utile. La suite de ces pages n'aura pas d'autre objet.

Pour provisoires que doivent rester les premières conclusions, force est de constater que l'Oubapo fait tout sauf prolonger servilement les stéréotypes de l'Oulipo, dont il garde les meilleurs éléments tout en essayant de ne pas tomber dans certains pièges plus d'une fois vilipendés.

À présenter rapidement les plus notables des différences, il faut noter tout d'abord — et apprécier ensuite — que les oubapiens, bien plus que les membres de l'Oulipo, ont mis tout de suite la main à la pâte. Plutôt que d'aligner des formules à même d'être utilisées vraiment ou non, les dessinateurs de l'Oubapo semblent tous impatients de vérifier dare-dare l'intérêt et les enjeux des règles et des contraintes qu'ils mettent en place. Témoin de cette primauté de la pratique : l'adaptation rapide des règles dont l'emploi ne paraît guère à même de donner des résultats artistiquement satisfaisants. Tandis que l'Oulipo a longtemps produit pour lui-même, l'Oubapo produit tout de suite pour le lecteur. L'écart mérite d'être mis en valeur, car il pose par ricochet plus d'une question épineuse à l'Oulipo même, qui articule beaucoup plus lâchement — ou à un tout autre niveau — les dimensions virtuellement conflictuelles de la théorie et de la pratique.

Une seconde différence, révélant sans doute un très grand et louable besoin de légitimation, concerne l'annexion d'un nombre impressionnant de procédés formels anciens



comme faisant partie, en tant que « plagiats par anticipation », du champ de recherche oubapien.
Si l'Oulipo reconnaît, voire suscite l'existence de ce genre de « récupérations », l'Oubapo en fait sur ce point infiniment plus que ses inspirateurs, puisque les défenseurs du potentiel en BD ont un peu tendance à juger oubapien pour ainsi dire n'importe quel procédé formel ayant servi un jour, même de façon tout à fait ponctuelle, à la fabrication d'œuvres, de planches, de cases, voire de quarts de cases de bande dessinée. Ce prosélytisme théorique n'est pas mauvais en soi, mais ici il va quand même un peu vite et un peu loin. Au lieu d'élargir à l'infini l'éventail des techniques, espérons que le second numéro de cette collection « oupus » s'interrogera aussi sur la place précise qu'occupent ces jeux formels dans les œuvres où ils surgissent.
Ces questions nous amènent aux débats sur la lisibilité ou, si l'on préfère, à la perceptibilité des structures formelles, dont on sait qu'ils ne sont pas vraiment prioritaires pour tous les membres de l'Oulipo. Ici encore, ce premier numéro du groupe oubapien exhibe une indépendance d'esprit on ne peut plus louable. Le problème de la lisibilité de la règle y est en effet constamment présent. De plus, les divers auteurs ne le considèrent à aucun moment comme une problématique mineure.
Enfin, et là encore les travaux oubapiens permettront sans doute de faire avancer la réflexion très épineuse et complexe en la matière, il est étonnant d'observer à quel point les techniques signalées et, surtout, mises en pratique, restent éloignées de toute forme d'abstraction. Alors que les comparaisons des renouveaux ou révolutions en littérature d'un côté et en arts plastiques de l'autre insistent généralement sur le grand écart qui sépare ces deux domaines — ceux-ci rapidement séduits par l'abstraction, celle-là frileuse à l'idée de renoncer à la représentation, voire incapable de le faire en raison de la spécificité du langage humain, rivé au sens à son corps défendant —, les spéculations et divertissements oubapiens ne rejettent pour ainsi dire jamais le sens, lequel s'avère de temps à autre fort tordu, mais jamais complètement évacué. La dimension narrative partout maintenue y est probablement pour beaucoup : reste à savoir ce qui explique fondamentalement, au-delà des préférences personnelles des membres de l'Oubapo, cette résistance du récit.
Bref, malgré son peu de pages et son goût par moment trop prononcé de la blague, l'apport de cet « oupus » est déjà considérable.
La bande dessinée d'abord, mais aussi l'Oulipo même, sans oublier la réflexion théorique sur les liens entre le texte et l'image ainsi que l'étude des passages d'une pratique sémiotique à l'autre, devront désormais tenir compte des avancées faites dans ce livre.

Jan Baetens

Oubapo, Oupus 1,
L'Association
Ce volume a fait l'objet d'une prépublication dans les *Monitoires* n° 43 (Expectateur n° 14) du Cymbalum Pataphysicum, lequel a préféré ne pas ébruiter la chose...

PLACID et MUZO FONT DU JUDO
...contre qu. lutter avec les mains et de quelle manière, ...
Maintenant, si les Athéniens délibéraient contre qui il faut lutter à bras le corps ...
Est-ce toi ou le maître de palestre qui leur donnerait de meilleurs conseils ?
FLAC!
C'est le maître de palestre assurément.
PLAF!
Peux-tu me dire ce que le maître de palestre aurait en vue en leur indiquant avec qui il faut ou ne faut pas lutter ? A quel moment et de quelle manière ?
GRR!
Je m'explique : avec qui faut-il lutter ? N'est-ce pas avec qui cela est le mieux ? oui ou non?
BOUM!
oui.
Et aussi dans la mesure où c'est le mieux ?
Oui dans cette mesure.
TOC!
Et au moment où c'est le mieux ?
PAF!
certainement.

Ci-contre : François Ayroles : hybridation entre Placid et Muzo font du judo, *de Nicolaou, et les* Premiers dialogues, *de Platon (Premier Alcibiade 107 d). 1994*
© Vaillant-Garnier Flammarion-Oubapo.

Ces feux qui éclaircissent la nuit

La réédition de l'album de Lorenzo Mattotti Feux, *onze ans après sa parution chez Albin Michel, est une occasion de revenir sur cette œuvre majeure. Nous avons choisi de traduire une analyse parue en mars 1989 dans le numéro 127 du "Comics Journal", revue mensuelle sur la bande dessinée éditée par les éditions Fantagraphics. D'un long article consacré à plusieurs albums de bandes dessinées d'origine européenne, alors traduits pour la première fois aux États-Unis, on ne lira ci-dessous que la partie consacrée à Mattotti. Son exégète, Frank Stack, est lui-même auteur de bandes dessinées sous le pseudonyme de Foolbert Sturgeon. Son œuvre la plus connue,* The adventures of Jesus, *a paru en 1969. Partageant son temps entre l'enseignement, la peinture, l'illustration et la bande dessinée, Frank Stack a dessiné en 1996* Our Cancer Year, *sur un scénario d'Harvey Pekar et Joyce Brabner.*

Feux de Lorenzo Mattotti pourrait bien être la bande dessinée qui démontre de façon définitive le pouvoir profond et unique de la bande dessinée.

L'histoire est racontée du point de vue du lieutenant Absinthe, officier de marine au sein du cuirassé Anselme II, qui mouille aux abords de l'île isolée de Sainte-Agathe pour une mission de reconnaissance au profit de l'état imaginaire de Sillantoe. Il s'agit d'évaluer, selon les mots du capitaine du navire, « le degré de dangerosité des populations indigènes et la possibilité de civiliser » l'île. Sainte-Agathe est un endroit mystérieux. Les rêves des marins sont hantés par des créatures impossibles à reconnaître, et l'île flamboie la nuit de feux inexplicables. Absinthe est attiré puis séduit par une puissance primitive vivant au sein de l'île, et sa conscience assaillie par des images et des expériences alternativement violentes et douces : des feux, des tambours et des rites sanguinaires et secrets peuplés d'ectoplasmes qui ne sont ni humains ni animaux.

Pour le lecteur, l'hallucination qui éloigne de la réalité est effrayante, mais Absinthe, choqué et transformé comme il l'est, accueille les esprits de l'île comme une révélation euphorique, se décrivant à un moment comme « obstiné et apeuré ». Le bateau, « son corps de fer et son cœur de Sainte-Barbe », lui fait désormais horreur, tout comme l'équipage terrorisé et moqueur, et il décide de défendre l'île contre eux. Après avoir tué un membre de l'équipage (peut être, nous n'en serons jamais certains), il est recapturé et emprisonné sur le bateau, se fait sermonner par le capitaine qui lui reproche d'avoir perdu son calme et d'avoir laissé l'île faire de lui un animal. Mais les esprits de l'île s'avèrent trop puissants pour les marins inflexibles. Ils ne comprennent pas ; selon les paroles d'Absinthe, « ils ne peuvent pas comprendre ». Les esprits couvrent les rochers de peinture rouge et l'équipage est submergé de sensations rouges : canonnades, sang, flammes, pétales de rose.

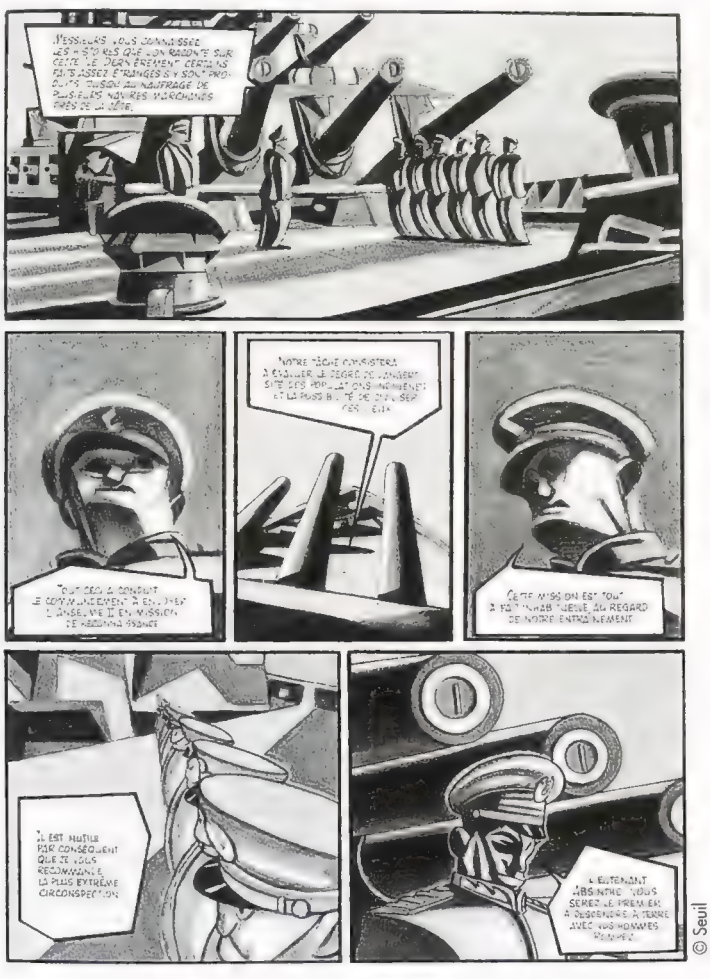
Le lecteur est également submergé par la puissance des images. Nous ne comprenons pas non plus. Tout semble bouger trop vite. Tandis que nous lisons, quelque chose semble nous arriver à nous, aussi bien qu'à Absinthe. Est-ce cela qu'on ressent quand on devient fou ? Ou l'histoire est-elle une révélation, un dépassement des restrictions autoritaires de la folie de la vie courante ?

Tandis que l'euphorie de l'île commence à infecter les membres de l'équipage, et qu'ils décident de rentrer à la maison, le très sévère capitaine de l'Anselme II décide de bombarder et de détruire l'île diabolique. L'épisode s'achève dans une apocalypse presque muette, qui voit finalement Absinthe s'échapper, et par la destruction du navire de guerre.

Une conclusion de type documentaire identifie l'auteur du journal intime d'où est tirée l'histoire comme un peintre et un collectionneur d'objets rituels, un artiste qui peint uniquement des fenêtres ouvertes et des pièces remplies de lumière, qui craint les ombres qui le tirent vers elles, un homme qui écrit dans son journal qu'il « ne veut plus de ces feux qui éclaircissent la nuit ».

À la différence de beaucoup de « romans graphiques » [1], *Feux* ne présente aucune divergence entre le texte et l'image, car c'est le dessinateur qui écrit sa propre histoire. Presque inévitablement, un scénariste-dessinateur, suivant ses propres inclinaisons, laissera l'aspect littéraire ou pictural prendre le dessus dans ses histoires. Dans ce cas précis, le scénariste-dessinateur Mattotti est un maître dans les deux disciplines, et les mots et les images s'équilibrent parfaitement. Le rare texte est puissamment évocateur et Mattotti est un artiste peintre qui maîtrise parfaitement l'image et la couleur. La couleur est vitale dans la narration et la signification de l'histoire, les pages étant dominées par des ambiances alternées, portées par la couleur : le bateau froidement mécanique rendu par des verts pâles et des violets-rouges maladifs ; les rêves fiévreux vibrant de rouge, de noir, d'or et de jaune ; l'île luxuriante sous les rayons jaunes du soleil, les verts profonds, les roses et les oranges. En tant que scénariste, Mattotti connaît ses prédécesseurs classiques, et en tant que peintre, il fait référence à presque tous les courants expressifs importants de l'art moderne : les paysages de Monet et Cézanne, le symbolisme des couleurs de Van Gogh, l'expressionnisme allemand, l'imagerie onirique du surréalisme et même la peinture abstraite de Kandinsky et Mark Rothko. La manière de typer les personnages et le rythme dramatique font penser à l'opéra allemand et autrichien moderne (le *Wozzeck* de Berg, *L'Opéra de quatre sous* de Weill), au cinéma d'avant-garde (*Le Cabinet du docteur Caligari*, Le *Satyricon* de Fellini) aussi bien qu'au dessin animé (*Betty Boop et le vieux de la montagne* de Max Fleischer et *La Planète sauvage* de René Laloux).

Aussi mystérieuse et poétique que soit l'histoire, sa signification n'est pas


J'ESSAIERAIS DE VOUS CONNAISSEZ LES HISTOIRES QUE L'ON RACONTE SUR CETTE ÎLE. DANS L'ENSEMBLE CES RÉCITS SONT ASSEZ ÉTRANGES ET S'Y SONT PRODUITS SUITE AU NAUFRAGE DE PLUSIEURS NAVIRES MARCHANDS PRÈS DE LA CÔTE.
TOUT CECI JUSTIFIE LE COMMANDEMENT À ENVOYER L'ANSELME II EN MISSION DE RECONNAISSANCE
NOTRE TÂCHE CONSISTERA À ÉVALUER LE DEGRÉ DE DANGEROSITÉ DES POPULATIONS INDIGÈNES ET LA POSSIBILITÉ DE CIVILISER CET ÎLOT
CETTE MISSION EST TOUT À FAIT INHABITUELLE AU REGARD DE NOTRE ENTRAÎNEMENT
IL EST INUTILE POUR CONSÉQUENT QUE JE VOUS RECOMMANDE LA PLUS EXTRÊME CIRCONSPECTION
LIEUTENANT ABSINTHE, VOUS SERIEZ LE PREMIER À DÉBARQUER. À TERRE AVEC VOS HOMMES

© Seuil

aussi difficile à saisir qu'il peut sembler au premier abord.
On pressent immédiatement une parabole écologique. L'invasion de l'île innocente par le navire symbolise une intrusion technologique dans un monde équilibré que la civilisation ne tente même pas de comprendre. Les quelques noms utilisés dans le récit constituent des indices de l'intention symbolique. Le nom du navire de guerre, Anselme II, fait référence à Saint Anselme, moine bénédictin originaire d'Italie, qui fut historiquement décisif dans l'établissement de l'autorité de l'église sur la société civile de l'Angleterre du XIIe siècle. Il est resté célèbre dans l'histoire pour avoir soutenu la doctrine selon laquelle un chrétien doit accepter la foi avant de se soumettre à la raison. Si l'on peut penser qu'Anselme 1er est bien l'Anselme des livres d'histoire, alors l'Anselme II du récit doit sans doute faire référence à la tradition d'anti-intellectualisme italien qui mena au fascisme moderne et qui, si nous comprenons bien ce que Mattotti semble nous dire, est bien vivant dans le monde aujourd'hui.
L'île doit son nom de Sainte-Agathe à la sainte patronne de la Sicile, datant du IIIe siècle, qui fut condamnée au supplice pour avoir refusé les avances d'un officiel romain. Alors même qu'elle allait être mise au bûcher et brûlée, un volcan entra en éruption et le peuple exigea qu'on rende la liberté à Agathe. Le sauvetage « miraculeux » de Catania en Sicile au cours d'une éruption de l'Etna fut attribué à la protection de Sainte Agathe.
À l'évidence, cette tradition est invoquée dans *Feux* comme symbole du pouvoir de la nature innocente à résister au viol et à l'exploitation.
Le féroce chien du bord, Golem, est décrit par Absinthe comme : « l'être vivant préféré du commandant.
En moi, il reconnaissait un ennemi ».
Dans le folklore yiddish, le Golem est un être dans le genre du monstre de Frankenstein, fait d'argile qui, sur les ordres de son créateur, peut être envoyé détruire les ennemis.
Le propre nom du lieutenant Absinthe fait référence à une liqueur toxique et généralement interdite de nos jours, fabriquée à partir de l'armoise et titrant 80% d'alcool, qui provoque une dépendance et des hallucinations, et finit par détruire les centres nerveux du cerveau. La référence rappelle le slogan léniniste selon lequel « la religion est l'opium du peuple ».
Mais, bien sûr, le personnage est cette fois libéré de sa foi aveugle dans l'autorité et la technologie par le contact renouvelé qu'il a avec la nature, et l'expérience de sa révélation est à la fois mentalement déchirante et physiquement un défi, comme de rompre une accoutumance. Une fois le lieutenant exposé au pouvoir spirituel de la nature, exprimé dans le récit par les peintures des esprits sur les rochers, il rassemble ses forces neuves, résiste à l'autorité militaire brutale et destructrice de vie, et finit l'histoire comme peintre solitaire, isolé et compulsif.
Est-il nécessaire de connaître ou de faire siennes les références que Mattotti sème dans son récit ? Non. Ce roman graphique se déploie avec une énergie tellement irrésistible que le lecteur est littéralement transporté jusqu'à la fin et peut éventuellement en rester désorienté et troublé. Le mystère donne l'impression de quelque chose d'authentique, l'impression de dire quelque chose de vrai et d'essentiel. Est-ce une allégorie, une histoire dans laquelle rien n'est représenté pour soi-même, où tout est symbole d'autre chose ? Oui et non. L'histoire fonctionne comme une allégorie : le navire est le symbole de l'humanité coupée — par la faute des moyens technologiques — de la connaissance de la nature et de la signification de l'être humain ; la mer est le symbole des secrets profonds de la nature ; le lieutenant représente l'âme assez sensible pour répondre aux appels de la nature. Mais *Feux* fonctionne également comme un simple récit d'aventures, tant il est vrai que la poésie échappe à toute explication facile, tout comme le dessin somptueusement beau.
Lorenzo Mattotti a écrit à propos de cet ouvrage : « Je voulais communiquer ma fascination pour la lumière, pour la nature. Quand on voit un film de Tarkovski ou d'Herzog — le vert, les feuilles, les nuages, c'est incroyable. Comment rendre ces choses dans une bande dessinée ? Tel était le défi. »
Le défi a été relevé. Quel plaisir de découvrir un nouveau chef-d'œuvre. Bravo.

HÉ ! QU'EST-CE QUE C'EST ? REGARDEZ !
SENTEZ-MOI CE PARFUM, COMME IL EST FORT !
REGARDEZ ! REGARDEZ.... IL Y EN A DES MILLIERS !!
ON EST CHEZ NOUS ! TOUT EST FINI !
© Seuil

Frank Stack
Traduit de l'américain par Jean-Pierre Mercier

Traduction de *graphic novel*, qui désigne aux États-Unis les bandes dessinées parues sous forme d'album et destinées aux adultes.

Les lauriers de Goscinny

Deux ouvrages récents commémorent le vingtième anniversaire de la mort de René Goscinny.
Le premier est dû à deux auteurs, la collaboratrice et l'enquêteur. Marie-Ange Guillaume et José-Louis Bocquet, tous deux gens de plume, ont réuni leurs talents complémentaires pour proposer une véritable monographie sur l'un des auteurs de bandes dessinées parmi les plus fameux, et qui fut surtout le plus fécond dans le domaine humoristique du neuvième art.
En dépit de la discipline qui fut celle de Goscinny, ce n'est pas en recourant à l'illustration que les auteurs évoquent le flot tumultueux issu de l'esprit de celui que l'on pourrait qualifier d'Alphonse Allais de la bande dessinée. Le soutien, ou l'accompagnement iconographique y est aussi ténu que, du reste, médiocre, tant en raison de l'option résolument littéraire des auteurs, que de la nature du support choisi par l'éditeur. Les admirateurs du père d'Astérix pourraient en éprouver une grande déception, si un autre ouvrage, évoqué à peu d'encâblures, ne venait, fort à propos, compenser cette lacune majeure. En effet, les textes créés par Goscinny sortent de la bouche de personnages que l'on ne peut imaginer sans les voir ; la bande dessinée de qualité excluant la redondance entre les propos écrits et le dessin, ce dernier constitue, fort heureusement, le complément indissociable qui donne à l'action toute sa signification et toute sa saveur.
Les auteurs, dont l'un fut secrétaire de rédaction à "Pilote", le savent pertinemment, aussi leur choix s'est-il résolument et délibérément écarté de la seule exégèse des publications, pour mieux cerner le personnage et les péripéties d'une existence, qui l'ont conduit, avec une remarquable obstination, sur un podium d'équivalence où se trouvaient déjà, pour la francophonie, Hergé et Jacobs.
Une existence se déroulant habituellement à partir de la naissance, c'est donc ainsi que les auteurs ouvrent leur récit. On y apprend (à condition de ne pas avoir déjà lu un *Goscinny* antérieur de M.-A. Guillaume), que René Goscinny, né à Paris en 1926, suit sa famille en 1928 (pouvait-il faire autrement ?) en Argentine, où se déroulera toute son enfance. En 1945, déjà convaincu de lier sa destinée au dessin, fixe ou animé, et ayant abandonné l'idée de devenir un gaucho, Goscinny débarque à New-York dans la perspective ambitieuse, mais à ses yeux parfaitement fondée, de devenir l'adjoint de Walt Disney : « J'étais parti aux Etats-Unis dans l'espoir de travailler chez Walt Disney, mais Walt Disney l'ignorait ».
Après avoir opté pour le service de la patrie gauloise, dont il ignorait à peu près tout, Goscinny accomplit une croisière de rêve vers l'ancien monde et, durant des mois que l'on devine particulièrement féconds, soulignés par la gastronomie fine de la Défense Nationale, il compâtit au sort terrible des G.I (dont il n'a pas voulu être), contraints à une existence de bagnards avec une alimentation de simple survie. Finalement, ayant accompli son devoir et restitué les braies gauloises, hypnotisé, malgré tout, par le tropisme du rêve américain, il retourne vers cette planète onirique le crayon à la main.

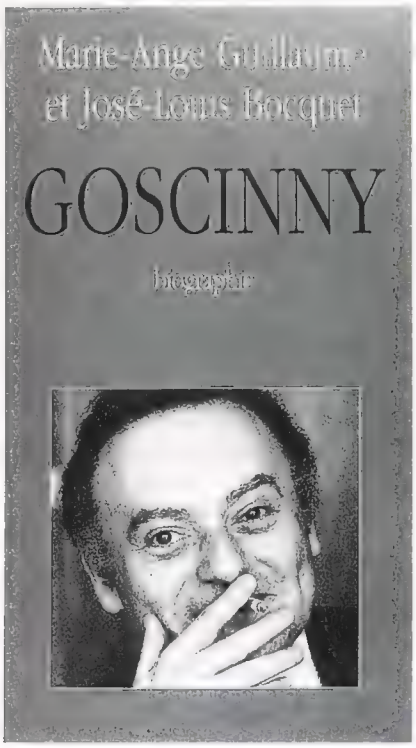


Photo J. Guyot © Dargaud

Par un *lot of luck*, il rencontre dans un studio de publicité Harvey Kurtzman, futur fondateur de "Mad" ; leurs deux imaginations en ébullition vont s'enrichir à ce contact réciproque, et il y aura un jour du "Mad" dans "Pilote" et du "Pilote" dans "Mad". Mais, pour l'heure, c'est le temps de la bohème américaine, où le travail, mais aussi le ouiski et le faste foude, partagés en commun avec d'autres *merry men* et dans une douce folie confraternelle, donne au futur celtogène, une impulsion désormais irréversible : six ouvrages signés de lui, que les prix littéraires ont malencontreusement laissé passer, paraissent dans les mois qui suivent, autorisant l'achat d'un billet de transit vers le vieux continent, à bord d'une de ces villes flottantes qui le fascinaient tant.
Que dire des fébriles années qui suivent ! Les auteurs ont du mal à aligner dans l'ordre les péripéties de la bande dessinée amorçant son ascension vers l'Everest des publications pour jeunes. Sur ces pistes sinueuses Goscinny rencontre Jijé, Franquin, Morris, Eddy Paape, Peyo, sans omettre le nerf de l'édition, l'intrépide artisan de la victoire éditoriale : Jean Dupuis. C'est en 1947, année mémorable dans l'histoire de la BD, que paraît, sous le crayon nerveux de Morris, le premier grand cow-boy belge, et pour tout dire européen : Lucky Luke, dont le 78e album, *O.K. corral*, est paru en septembre 1997. Avec Morris, Goscinny noue une amitié qui ne faillira jamais et, après les pittoresques et chaleureuses années américaines, ils lient leurs destins avec le solide lasso du western lorsque, en 1954, ils publient ensemble *Des rails sur la prairie*. Unis comme les trois mousquetaires, ils chevaucheront ensemble Jolly Jumper, jusqu'à ce que Goscinny parte seul courir dans la grande prairie avec Nana-Bozo le grand lapin.
Entre temps il y aura eu tant et tant de bulles, plus que n'en libèreront jamais toutes les limonades du monde, avec, aux origines, *Dick Dicks*, que Goscinny écrivait et dessinait — n'oublions pas qu'il était aussi dessinateur — puis toute la saga de "Pilote" — « Mâtin quel journal ! » — avec Uderzo, en compagnie duquel il donne leur envol à Oumpah Pah, et bien sûr à *Astérix*, connu bien au-delà de la galaxie, sans oublier, avec d'autres non moins fameux, *Chick Bill, Spaghetti, Strapontin, Iznogoud, Valentin, Le petit Nicolas...*
Hors de ses œuvres, ou au milieu d'elles, René Goscinny circule dans l'ouvrage, par la grâce des souvenirs des auteurs et de ceux de ses proches. Contrairement à une idée reçue qui affecte les fortes personnalités, si le père d'Astérix savait se montrer ponctuel dans son travail et décidé dans la direction de "Pilote", il était, hors de ses fonctions, un homme timide et pudique, ennemi de l'excentricité ; le récit de sa rencontre avec Gilberte, puis de leur union et de leur bonheur, est à la mesure du personnage : à la fois pudique, touchant et plein d'humour.

ILLUSTRATIONS INÉDITES DE RENÉ GOSCINNY

ANNEES 40
"A french man in New York"

© Dargaud

Chaque fois qu'ils prenaient la mer, Astérix et Obélix rencontraient, pour son malheur, le même pirate, mais chaque fois sur un nouveau vaisseau, et pour cause, car, ainsi que le déclarait cet homme redoutable avec le sang-froid du commandant du Titanic : « Restons calmes. Tout le monde aux postes d'abandon. Sauve qui peut. Sabordez le navire ».
C'est ainsi qu'il est parti.

Le second ouvrage, présenté dans un format d'album de bande dessinée — Dargaud oblige — est exactement le complémentaire du précédent. Ce que les lecteurs n'ont pas trouvé dans le livre d'Acte Sud, ils en bénéficient dans cette publication ; l'illustration y est en effet dominante à presque toutes les pages, puisque trois d'entre elles seulement en sont privées. La complémentarité réside, on le devine dès lors, dans l'exiguïté des plages écrites, ce qui ne saurait frustrer le lecteur qui possède l'autre ouvrage.
Les auteurs, en effet, on opté pour un bilan imagé de la vie et de la carrière de René Goscinny, ce qui, après tout, correspond certainement à l'attente de la majorité des amoureux d'*Astérix* (en tout bien tout honneur). L'avantage de ce choix est double puisqu'il permet de suivre le personnage à travers ses œuvres, dont beaucoup sont, ou plutôt étaient jusqu'à l'ouverture de cet album, totalement méconnues, tout en lui associant les illustrateurs, la plupart devenus fameux grâce à lui, pour lesquels il écrivit d'innombrables histoires. On pourrait ajouter que, certains détails de l'existence de Goscinny, longuement narrés par les auteurs de *Goscinny*, biographie, débordent du seul cadre de son rôle de créateur graphique et littéraire (oui, oui, le neuvième art est aussi une forme littéraire !), et que, par exemple, ses démêlés avec de pitoyables auteurs de fanzine manquent résolument d'intérêt lorsque l'on ne s'attache qu'à l'aspect fécond d'un auteur. Ici, c'est simplement une note personnelle, mieux, sentimentale, qui est apportée par les courtes interventions d'Anne Goscinny, qui évoque avec tendresse ce papa trop peu connu. Ceci explique que, finalement, l'album publié chez Dargaud peut très bien constituer une somme d'informations qui se suffit à elle même.
Comme il se doit, et comme dans l'ouvrage précédent, l'histoire commence au commencement, en effet, les biographes n'ont jamais le choix, sauf lorsqu'ils usent des fatigants *flashes-back* chers au cinéma de notre jeunesse. La différence tient, comme il vient d'être dit, au support de l'image qui rend l'itinéraire particulièrement divertissant et permet de découvrir des illustrations rarissimes, telles les archives des auteurs de "Mad", des dessins inédits de ses amis, ou, plus précieux encore, des extraits des BD écrites et illustrées par Goscinny lui-même.
Le pittoresque de Goscinny — mais cette formule est-elle bien nécessaire ? — apparaît preque à chaque page de la première moitié de l'ouvrage, tant dans la liste de ses pseudonymes, faisant de lui un homme ubique, que par l'énumération de ses multiples histoires et interventions. Qui pourrait deviner que cet homme universel, tel un rassurant docteur Jeckyll, se dissimulait derrière Agostini, René Macaire, René Maldecq, B. Jacobs, et même, oui même, derrière Liliane d'Orsay ! De même, si nous connaissons tous *Astérix* et *le petit Nicolas*, qui se souvient en effet, ou plutôt, qui a jamais entendu parler (attention, prenez votre souffle !) de *Sylvie*, de *Bill Blanchart*, de *Jehan Soupolet*, de *Fanfan et Polo*, d'*Alain et Christine*, de *Luc Junior*, du *capitaine Bibobu*, de *Pistolin*, de *Fred le savant*, de *Mimile garçon de bureau*, de *Marlène mannequin*, de *Monsieur Tric* puis de *Monsieur Troc*, de *Mottie la marmotte*, d'*Alphonse*, de *Poussin et Poussif*, de *Benjamin et Benjamine*, d'*Oscar Baudruche*, de *Wa-Pi-Ti*, de *Kenott*, de *Boniface et Anatole*, de *Monsieur et Madame Plume*, de *Routine*, de *la Famille Moutonet*, du *Roman de Renart*, de *Jacquot le mousse*, du *Docteur Gaudéamus*, de *la famille Cokalane*, de *Pierre et Paul*, d'*Yvette*, de *La forêt de Chênebeau*, de *Record et Véronique*, de *Tromblon et Bottaclou*, des *Aventures du facteur Rhésus*, de *La fée Aveline*, boufff... On vous avait prévenu ! Le plus extraordinaire est que, pour notre étonnement épanoui, les auteurs aient retrouvé les illustrations correspondant à ces titres.
Bien entendu, à cette liste, certainement incomplète, il convient d'ajouter les productions majeures, mais celles-là tout le monde les connaît.
Ce que l'on connaît peut-être un peu moins, ou que l'on a oublié, tant l'image d'*Astérix* est prégnante, ce sont les collaborations et créations de Goscinny dans des domaines autres que la bande dessinée. Le cinéma a fait appel à lui à plusieurs reprises, souvent avec ingratitude, et ce sont alors de bien mauvais souvenirs, ce que Goscinny a sobrement résumé par la laconique formule : « les trucs habituels du cinéma ». Mais il y eut aussi les franches réussites et l'amitié partagée, avec les dessins animés des aventures d'*Astérix* et celles de *Lucky Luke*, où se retrouvent, à ses côtés, Uderzo, Morris et Pierre Tchernia et le couronnement, avec, en 1971, *Le Viager*, qui restera certainement un repère dans l'histoire du cinéma comique.
Est-il besoin de dire que le départ de René Goscinny fut une déchirure dans les pages de la bande dessinée ? Mesurera-t-on jamais ce que fut et ce que demeure son influence sur les auteurs qui se succèdent dans ce genre ? C'est probablement la force des grands créateurs, d'être constamment présent dans la mémoire comme dans l'inconscient, et René Goscinny est beaucoup plus au chaud dans nos esprits que dans le marbre d'une statue.

Jean-Pierre Adam, CNRS

Marie-Ange Guillaume
et José-Louis Bocquet
Goscinny, biographie
Actes Sud, 301 pages,
31 illustrations

Guy Vidal, Anne Goscinny,
Patrick Gaumer
avec une préface de Pierre Tchernia
René Goscinny,
profession : humoriste
Dargaud, 116 p., 213 illustrations.

Du *sang* neuf pour l'école belge

© Casterman

Être détective quand on est héros de bandes dessinées, voilà qui est classique et de bon goût. Même un animal peut postuler, et *Chaminou* ne dépare pas dans la galerie des illustres privés. Mais une vache, tout de même ! Je veux dire une vache crédible dans le rôle, il fallait oser. Et déjà six volumes à son actif : belle carrière pour ce personnage apparu dans les pages d'"À suivre" en 1992. Prémonition ou vaste opération de marketing au niveau international, qui peut savoir comment, bien avant « l'affaire de la vache folle », Stephen Desberg et Johan de Moor ont senti venir le vent (de folie bien sûr) qui allait mettre un coup de projecteur incroyable sur le paisible bovidé ?

La Vache est un personnage troublant à plus d'un égard. À quel sexe appartient-elle *vraiment* ? C'est en effet une vache, qui s'appelle Pi=3,1416 (formule érotico-mathématique qui fait partie des mystères de l'enfance), jusque-là rien que de très normal. Mais son look est plus proche de celui d'Humphrey Bogart que de celui de Lauren Bacall. Et on ne peut nier qu'il se dégage d'elle une certaine force virile. Aucun élément biographique à ce jour n'éclaire la question, aucun indice sur sa vie amoureuse, juste le récit du traumatisme qu'elle a vécu dans l'enfance, lorsque sa mère fut tuée par un rival éconduit, Gérard le crapaud, qui voulait se faire aussi gros qu'un bœuf (*Même les oiseaux puent*)... Cela me rappelle quelque chose, mais quoi ?

Ce James Bond aux allures bovines, on apprend à mieux le connaître (et on s'attache évidemment) au fil des albums : ainsi, dans le tome 2, *À mort l'homme*, découvre-t-on avec satisfaction que Pi a choisi option arabe comme quatrième langue. Car sous ses allures anonymes de ruminante, La Vache n'est point bête. Contrairement au lecteur, elle ne s'en laisse pas compter. Elle a subi les meilleurs entraînements dans tous les domaines avec les meilleurs Maîtres (voir *Vive l'ozone*) pour acquérir cette force de l'esprit et du corps qui font d'elle une espionne hors pair qu'on ne dérange que pour les affaires les plus graves, lorsque l'ordre planétaire est menacé, ce qui arrive relativement souvent.

Courtes ou longues, les histoires oscillent entre l'émotion sucrée (cette poule qui cherche à savoir ce que sont devenus les centaines de poussins qui ont dû naître des centaines d'œufs qu'elle a pondus, et pour lesquels elle rêvait de beaux destins – voir *Même les oiseaux puent*), et l'horreur bien salée (animaux et humains déchiquetés, broyés, explosés, ensanglantés).

On se délecterait de raconter les scénarios issus de l'imagination débordante de Stephen Desberg ; comme celui du dauphin qui fit un pacte avec les hommes pour avoir des tickets-restaurants et s'empiffrer de fruits de mer en échange du travail (de l'exploitation !) de ses congénères chargés de rabattre les bans de poissons vers la plage... Cela me rappelle quelque chose, mais quoi ?

À la lecture de cette série, on ne manque pas de s'interroger sur des concepts fondamentaux tels que *animalité* et *humanité*. Desberg et De Moor semblent détenir des scoops sur le sujet : depuis la nuit des temps les animaux nous jouent la comédie (*Le Silence des animaux*), se faisant passer pour des bêtes. Mais une caméra de surveillance a piégé un chien lorsque son maître était sorti. Les images sont édifiantes ! Et l'infâme professeur Sharko, « le pape de la vivisection », a les moyens de faire parler les animaux. Mais s'ils avouent, ils devront comme les hommes travailler, payer des impôts, consommer, et « on leur refilera tout ce qu'on ne veut plus faire » ; voilà un bon moyen pour sortir de la crise économique... Cela me rappelle quelque chose, mais quoi ?

L'art de la fable est ici manié avec brio. Petits contes moraux caustiques qui laissent au lecteur, après qu'il ait bien ri, un goût de « ri » amer, les aventures de La Vache agitent des problèmes importants : l'écologie, l'exploitation du Tiers-Monde, le pouvoir de la télévision, les mensonges de la publicité, les trafics en tous genres, la prédominance de l'argent, le cynisme des politiques... Les histoires se terminent pourtant par un *happy end* dans la ferme de Pi, rendez-vous attendu comme le grand banquet à la fin de chaque album d'*Astérix*, mais combien de cadavres au passage, combien de carnivores encore dans la nature ? On ne serait pas étonné d'apprendre que Desberg et De Moor sont végétariens, car ils voudraient vous dégoûter de manger de la viande qu'ils ne s'y prendraient pas autrement. Les collages à partir de prospectus des rayons boucherie-charcuterie d'hypermarchés (*Vive l'ozone*) accentuent le côté obscène de la viande, tandis que des publicités désuètes participent à la satire de la société de consommation dans laquelle nous vivons.

Johan De Moor pratique toutes sortes de bricolages et détournements d'images, de photographies ou de tableaux ; on voit par exemple dans *Peaux de vache* un dauphin dormir tranquillement dans le lit de la célèbre chambre peinte par Van Gogh, « triste chambre qu'on lui avait refilée, sans même une baignoire ». Les clins d'œil plus ou moins appuyés ne manquent pas et provoquent un plaisir complice. La page elle-même est souvent considérée comme un tableau ; les cases, de toutes formes et de toutes tailles, viennent alors s'insérer dans un motif de fond (tapisseries, papiers imprimés, publicités, enluminures, etc.) et proposent une seconde lecture, plus distancée par rapport au récit.

D'une case à l'autre, les couleurs sont parfois traitées de façons diverses, en aplat ou avec effets de matière.

Le lettrage n'est pas en reste ; d'une régulière irrégularité, il participe de l'exubérance au même titre que le dessin.

Ces nombreuses libertés graphiques contribuent à renforcer l'ambiance générale de délire contrôlé, dans une tradition plus anglo-saxonne (on pense aux Monthy Python ou à Glen Baxter) que franco-belge. Néanmoins, l'univers franco-belge et le *design* classique et de bon goût des années cinquante sont omniprésents (rappelons que Johan de Moor est le fils de Bob de Moor, ami et collaborateur d'Hergé).

Un univers en tous points cohérent et fort, original, un tantinet militant, mais surtout à mourir de rire.

Catherine Ternaux

Stephen Desberg & Johan De Moor
La Vache
Éditions Casterman
Tome 1 : Pi = 3,1416
Tome 2 : À mort l'homme, vive l'ozone
Tome 3 : Même les oiseaux puent
Tome 4 : Peaux de vache
Tome 5 : Le Silence des animaux
Tome 6 : Les Tigres de papier

Les dilemmes de Lewis Trondheim

Lewis Trondheim a publié plus de vingt livres en seulement huit ans, établissant sans doute un record de fécondité. Parmi les constantes qui définissent son œuvre et lui donnent sa cohérence, celle qui me frappe aujourd'hui le plus est une proximité jamais démentie avec le monde de l'enfance. Si le seul de ses récits à mettre en scène de vrais enfants reste à ce jour *Le Crabar de Mammouth*, paru dans "Lapin" n°7, il n'existe entre ces personnages de bambins et les autres — la bande à Lapinot par exemple — qu'une différence de degré, non de nature. Tous ont finalement en partage un même goût de la discussion, les mêmes interrogations métaphysiques, le même humour de potache, le même caractère buté, le même sens de l'émerveillement, bref un ensemble de traits typiques du caractère enfantin. Le « son » que produisent les dialogues de Trondheim éveille la nostalgie de conversations oubliées. Parsemé d'onomatopées, d'expressions telles que « chouette », « trucs dégueu » ou « whâ l'autre ! », pratiquant l'élision presque systématique des négations, c'est bien le parler des cours d'école qui est fidèlement restitué. Le nom même de Lapinot, les sujets de maints récits — un duel à rebondissements entre un bon et un méchant (*Mildiou*), ou les aventures d'une mouche — renvoient à un imaginaire enfantin que l'auteur semble avoir à cœur de perpétuer ; dont sans doute, contrairement à une majorité d'adultes, il n'a jamais fait son deuil.

Dans son irréalisme, un album comme *Le Pays des trois sourires* (titre que rien de précis ne viendra justifier) pourrait être résumé comme suit : « on dirait qu'il y aurait eu des tremblements de terre, le village serait tout cassé, alors un des habitants, il s'appellerait Maki, partirait à la recherche de dieu pour lui demander la raison de ce châtiment. À la fin il rencontrera dieu mais c'est un dieu en trois morceaux qui lui dira : "c'est pas moi c'est l'autre", parce que des dieux, il y en a un par monde, etc. » Et ça se terminerait mal, comme ça, sans raison, alors l'album serait publié à l'Association parce que chez Dargaud ils préfèrent les *happy ends*. Lewis Trondheim aime aussi les chiffres ronds : 500 pages pour *Lapinot et les carottes de Patagonie*, 100 strips pour *Moins d'un quart de seconde pour vivre* (avec Jean-Christophe Menu), 100 strips à nouveau dans ce *Pays des trois sourires*, dont les tout premiers avaient paru dans un journal éphémère précisément intitulé... "Strips". Ici, la forme du strip s'est faite plus souple que dans l'album pré-oubapien de 1991 ; le nombre et la dimensions des cases qui le composent sont variables. L'ensemble forme un récit continu, mais chaque bande n'en est pas moins ponctuée par un sourire. (Eh oui ! l'album aurait pu s'appeler *Le Pays des cent sourires*, mais mieux vaut être modeste si l'on n'est pas sûr de ses effets.) L'un des principaux ressorts humoristiques est l'introduction d'éléments quotidiens ou triviaux dans un contexte inattendu. Ainsi dieu a-t-il son nom écrit sur le paillasson ; il souffre aussi de problèmes digestifs, et paie ses impôts comme vous et moi (surtout moi). Il y a aussi des allusions au sida et aux fluctuations de la Bourse, bien que tout ceci ait lieu sur un tout petit univers plat, en suspension au-dessus de l'abîme, peuplé d'un dieu ovoïde et de gentils animaux.

Quand on s'appelle Lewis Trondheim et qu'on raconte ce genre d'histoires à endormir les petits enfants, est-on bien homme à disserter chaque semaine dans un hebdomadaire influent sur les malheurs du monde ? C'est le défi que lui a proposé les "Inrockuptibles", et qu'il a eu la témérité d'accepter. Pour s'apercevoir, au bout de 25 planches, que tout compte fait, ce n'était peut-être pas son truc. La rédaction lui ayant demandé de « tenir » un peu plus, le temps de chercher un éventuel remplaçant, suffisamment de pages ont finalement été publiées (en 1996-97) pour se retrouver aujourd'hui sous une couverture cartonnée et un titre générique : *Les Aventures de l'Univers*.

Je lis cet aveu, page 47 : « Cher lecteur, ceci est un constat d'échec.

LES HOMMES POLITIQUES SONT DES PORCS QUI AIMENT LE POUVOIR ET L'ARGENT POUR EUX-MÊME ET POUR LEUR PARTI. ILS SE BRANLENT LES COUILLES DE L'AVENIR DE LA SOCIÉTÉ ET D'AMÉLIORER LA VIE DES CITOYENS. ILS SONT À LA BOTTE DES MARCHÉS FINANCIERS, DES LOBBIES ET DES MULTINATIONALES QUI RÉGENTENT LE MONDE POUR LE BIEN UNIQUE DU TOTALITARISME CAPITALISTE. ALORS ON A LE CHOIX ENTRE VOTER POUR EUX OU VOTER POUR DES NAZIS DÉMAGOS ET PUANTS, ABJECTION DE LA RACE HUMAINE. IL S'AGIRAIT DONC DE VOTER POUR LE MOINS PIRE. CE N'EST PAS L'IDÉE QUE JE ME FAIS DE LA DÉMOCRATIE ET DE L'HUMANISME. BIEN ÉVIDEMMENT, JE PRÉFÈRE LES PORCS AUX NAZIS, MAIS CE GENRE DE CHOIX NE M'INTÉRESSE PAS.
EUH... J'AI EXAGÉRÉ UN PEU... VOUS VOULEZ QUE JE LE FASSE PLUS VIOLENT?
TRONDHEIM

Dessin paru dans "Les Inrockuptibles" n°106 (mai 97)

Comment parler des choses ignobles à travers le monde ? Comment faire passer un message qui ne soit pas qu'un flash de 30 secondes parmi tant d'autres ?... (...) Je n'ai pas le courage de continuer... (...) J'ai peur, je me sens mal, je me sens si impuissant. » Page 30, déjà : « C'est l'horreur partout. Si je la dénonce en déconnant, je fais du dessin de presse et ça ne fait rien avancer. (...) Et si je la dénonce sans déconner, ça devient militant con et sans aucun recul. » Et aussi page 17 : « J'hésite entre l'égoïsme heureux et culpabilisateur et l'altruisme déprimant ».

On l'aura compris, le vrai sujet de cette compilation est moins l'actualité que le rapport compliqué et foncièrement malheureux de Trondheim à ladite actualité. Les lecteurs sont directement pris à témoin des interrogations du créateur. Ainsi se trouvent justifiées *a posteriori* les cinq premières planches, qui n'appartiennent pas au cycle des *Aventures* distillées hebdomadairement : elles nous font entrer d'emblée dans le quotidien de l'auteur, décrivent sa maison, son environnement familial, bref le contexte dans lequel il devra assumer sa mission de dessinateur-journaliste. L'album se rattache ainsi, de façon inattendue, aux précédentes chroniques autobiographiques de Trondheim, réunies sous le titre *Approximativement*. L'homme à la tête d'oiseau bougon y apparaissait déjà enclin aux dilemmes moraux et à l'inconfort psychologique. Il confirme ici sa conviction que le salut du monde ne pourra venir — s'il doit venir de quelque part — que d'un travail de chacun sur soi-même. C'est aussi le sens de l'image de couverture, illustration littérale, semble-t-il, de la célèbre maxime voltairienne : « il faut cultiver son jardin ».

Il est permis de regretter la relative hétérogénéité de cet ensemble. Sur les 41 pages de sa chronique hebdomadaire, 13 seulement ne font pas apparaître Trondheim lui-même. Il s'agit le plus souvent de petites fables, souvent fort drôles, mais dont le graphisme même rompt avec celui des autres pages : le casting zoomorphe habituel à l'auteur y cède la place à de petits personnages patatoïdes qui relèvent d'une tout autre manière. Cependant, les deux séries de planches recèlent l'une et l'autre de superbes pépites, qui ne sont pas sans faire songer, parfois, aux *Idées noires* de Franquin. Ce qui n'est pas un mince compliment.

Thierry Groensteen

Lewis Trondheim
Le Pays des trois sourires
L'Association, collection "Eperluette"
Les Aventures de l'Univers
Dargaud

Soutanes et vignerons

© Vents d'Ouest

Il y a des cimetières et des commerçants qui s'adressent à leurs clients à la troisième personne (« Et avec ça, il veut quoi le monsieur ? »).
Il y a des bistrots, des pochtrons à casquette et des lettres anonymes.
Il y a des repas qui sentent le pot-au-feu, des curés et des moustaches. Nous sommes donc bien chez Rabaté.
Le petit monde de Pascal Rabaté, depuis une dizaine d'années, c'est celui des insupportables réunions de famille (enterrements, mariages, banquets), des moches pavillons de banlieue avec nains de jardin (*Les Pieds dedans*), des lugubres dispensaires pour anciens combattants (*Ex-voto / Monsieur Verbun*) ou, comme ici, des campagnes où les problèmes de voisinage, entre paysans bourrus et alcooliques, se règlent à coups de chevrotine.
Une France franchouillarde et profonde comme un rêve pétainiste.
D'ailleurs, Rabaté situerait-il un jour une de ses histoires sous l'Occupation, à la suite d'*Exode*, l'un de ses premiers albums, avec son cortège de corbeaux, de « bons citoyens » dénonçant leur voisin à la kommandantur, de combinards et de commérages sur le parvis de l'église, ce pourrait être son chef-d'œuvre. Le sujet l'attend.

Un ver dans le fruit a pour décor une région que Rabaté connaît bien — il y est né —, dans une bourgade où débarque un jeune curé, afin de prendre possession de sa première paroisse. Nous sommes à quelques kilomètres de Tours, en 1962, et un tragique événement vient de se produire : en explosant, une caisse de chlorate a tué un riche propriétaire. Meurtre ou accident ? Le déterminer constituera le fil conducteur de cet album.
Pour le reste, Rabaté s'attache surtout, comme toujours, à portraiturer des personnages dont il souligne les défauts ou, simplement, les faiblesses. De même que chez Boucq ou Alexis, son dessin réaliste ne se départ pas d'une pointe de caricature, mais l'humour est moins systématiquement présent et mordant que d'habitude. Au vitriol, disons que Rabaté a largement substitué l'eau bénite et le vin de messe.
Ce n'est pas non plus un drame, comme l'était le terrible *Ex-voto*. C'est une chronique provinciale, légèrement teintée de noir, avec des accents de comédie.
À l'évidence, plus que dans de précédentes œuvres, Rabaté éprouve de l'affection pour ses personnages. L'album est gentiment dédié « au plus beau métier du monde... viticulteur » (alors que *Dans la dentelle* n'était pas dédié « au plus vieux métier du monde... prostituée ») et toute sa tendresse va à l'abbé qu'il taquine de plaisanteries aimables.
Pour la première fois, Rabaté a été libre de dépasser la pagination d'un album standard. Le découpage de ses cent vingt quatre pages est assez lent, avec des suites de dessins muets et des phrases se poursuivant sur plusieurs cases. Que l'on se souvienne que, dans un plus petit format et sous le titre *Dans les vignes du Seigneur*, les deux premiers chapitres de cette histoire ont été prépubliés dans la revue "Gotham", qui souhaitait métisser des BD du monde entier, et l'on trouvera trace, dans ce rythme particulier, si ce n'est d'une influence, du moins d'une étonnante conséquence de la mode mangas. De là, également, la sérialisation en chapitres de douze pages, ainsi que l'absence de couleurs, auxquelles, pour la première fois chez Vents d'Ouest, Rabaté a pu échapper. Heureuse initiative : c'est sans ajouts de couleurs que son trait, qui mêle de fines lignes de plume à d'épais coups de pinceau, doit s'apprécier .
Enfin, les amateurs de curiosités s'empresseront de comparer *Un ver dans le fruit* avec les pages parues dans les n°8 et 9 de "Gotham". Il s'agit de versions différentes, quoique relativement peu modifiées : un cadrage amélioré de-ci, de-là, quelques plans inversés... Rabaté a ainsi entièrement redessiné ses cent premières planches, dans le seul but de se satisfaire. Autant que celui de viticulteur, ce garçon doit aimer son métier.

Bernard Joubert

© Vents d'Ouest

Rabaté
Un ver dans le fruit
Vents d'Ouest

Au bord de la route

Cinq trentenaires, anciens copains de fac, vont passer ensemble une semaine de vacances dans un chalet à la montagne. Il y a Victor, dit Totor, le cadre surmené, Phil le bon à rien, Jean Jean, qui a des problèmes de couple, Charlie, le littéraire, et Domi, qui s'occupe de jeunes « à problèmes ».

© Dargaud

Petit à petit, on découvre la vie de ces anciens adolescents bien ennuyés d'être devenus adultes. Victor travaille dans l'entreprise familiale sous la coupe d'un père tyrannique, pour qui seule compte sa société. Il rêve de tout laisser tomber et de monter un restaurant. D'ailleurs, il fait si bien la cuisine... Phil a profité d'un héritage pour aller passer six mois en Afrique. Jean Jean a trompé sa femme. Elle l'a quitté. Puis elle est revenue. Mais les blessures ne sont pas encore cicatrisées. Charlie va sans doute voir son premier roman publié par un éditeur.

À l'insu des autres, l'un des cinq ment. Il ne dit pas la vérité sur sa vie. Est-ce parce qu'elle est si différente de ses rêves de jeunesse ? *Quelques jours avec un menteur* reprend, sous une forme différente, une thématique déjà présente dans le livre précédent d'Etienne Davodeau, *Le Constat* : l'insatisfaction d'hommes de trente ans face à la vie qu'ils mènent, et leur désir d'en changer. Vincent, ingénieur d'une trentaine d'années, fuyait sur les routes avec un chargement qu'il entendait soustraire à des gens louches avec lesquels il trafiquait. Une succession de hasards lui faisait rencontrer Abel, ancien militant de toutes les causes parti se recueillir sur la tombe de sa femme, puis Rose, éternelle routarde, vivant de l'air du temps et s'arrêtant où ça lui plaît. Le récit, en forme de *road movie*, était rythmé par l'alternance des progressions de Vincent et d'Abel, l'un poursuivi par son passé, l'autre cherchant désespérément à le rattraper.

Plus qu'une référence à des problèmes de mécanique automobile, le « constat » du titre pouvait s'interpréter comme un constat d'échec : l'échec de Vincent, dont la tentative pour changer de vie de manière illégale aboutissait à un cul-de-sac, et l'échec d'Abel qui, après une vie passée à lutter contre le fascisme, s'apercevait que son fils qu'il croyait mort était devenu responsable d'un parti d'extrême-droite. Si, pour Abel, il était trop tard, la fin ouverte du *Constat* laissait à Vincent une possibilité de refaire sa vie et, cette fois, de ne pas se tromper.

Contrairement à Vincent, qui trouvait en Rose et Abel deux modèles (à moins qu'il ne s'agisse de repoussoirs), les cinq protagonistes de *Quelques jours avec un menteur* n'ont qu'eux-mêmes comme points de repère. Quand vient l'heure des bilans, ils ont tous des regrets mais aussi des motifs de satisfaction. Les masques tombent. Le riche révèle le prix de son aisance financière, le créatif dit la douleur que lui cause son absence d'enfant, et le « pauvre mais libre » montre sa fragilité.

Le trait souligne sans appuyer exagérément : c'est Victor poursuivi par les coups de téléphone de son père, ou Phil retrouvant au grenier son vieil ours en peluche et s'endormant avec.

Le ton de Davodeau s'est fait plus léger par rapport au *Constat*. Le sujet, il faut le reconnaître, se serait mal accommodé d'autant d'intensité. Ici, il n'est plus question d'intrigue policière, de trafics et autres ressorts de la fiction classique. Le seul élément un peu étrange qui vient perturber le quotidien de nos vacanciers, une série d'explosions que Phil semble capable de prédire, trouve finalement une explication très terre à terre. *Quelques jours avec un menteur* est un hymne au bonheur de vivre et aux joies simples de l'existence, celles qui ne coûtent rien : bien manger, regarder le soleil se lever, rire avec ses amis, faire la grasse matinée...

Que de telles préoccupations soient absentes de la plupart des bandes dessinées, y compris de celles que leurs auteurs prétendent « adultes », en dit long sur leur réelle immaturité. S'intéresser au quotidien, comme le fait Davodeau, c'est toucher au cœur des questions qui se posent à chacun de nous et surtout à une question essentielle : que faire de sa vie ?

Jean-Paul Jennequin

Etienne Davodeau
Quelques jours avec un menteur
Delcourt, coll. « Encrages »
Le Constat
Dargaud, coll. « Long Courrier »

LÀ-BAS, IL Y A UN BISTROT SYMPA
ALORS CHARLIE? RACONTE-NOUS!
HÉ BIEN, IL M'A APPELÉ LA SEMAINE DERNIÈRE. IL EST PRÊT À PUBLIER MON ROMAN À DEUX TROIS DÉTAILS PRÈS...
ON DOIT SE VOIR LE 25 À PARIS...
SUPERBE! ON EST FIERS DE TOI!
À CHARLIE QUI VA GAGNER CE STUPIDE PARI!
À CHARLIE!
AVOUE QU'ON NE T'A PAS DONNÉ BEAUCOUP DE MAL!

© Delcourt

Le tour d'Effel

C'est un petit coin du jardin d'Eden. Avec de l'herbe, un pommier, quelques marguerites, et aussi, épisodiquement, des animaux. L'horizon est courbe, accréditant l'idée d'une toute petite planète, dont la circonférence se parcourt à pieds. Le maître des lieux est un dieu débonnaire, chauve et barbu, vêtu d'une longue tunique. Pour le seconder, une escouade de petits anges charmants mais inefficaces.

Il se fait vieux, dieu, et il a beau être présent partout, il ne saurait, à lui seul, continuer bien longtemps à tondre la pelouse, traire les vaches, tailler le pommier, arroser les fleurs, étriller les chevaux et balayer les feuilles mortes. Il lui faut un homme de main.

Ainsi fut créé le premier homme, si l'on en croit Jean Effel, dont les éditions Cercle d'Art rééditent les cinq volumes composant *Le roman d'Adam et Eve*. C'est un classique du dessin d'humour français qui est ainsi proposé à la curiosité d'une nouvelle génération de lecteurs. Dès 1935, le bon dieu prit une place prépondérante dans les dessins d'Effel (1908-1982). Le thème de la création du monde inspire ses collaborations successives à "Messidor", "Candide" puis "Les Lettres françaises". *La vie naïve d'Adam et Eve* fait l'objet d'un premier album en 1943, édité à Monaco. Mais la version « classique », qui nous est rendue aujourd'hui, est celle du Cercle d'Art, publiée en 6 volumes entre 1953 et 1961 (le sixième, intitulé *La jeune première*, n'est pas pris en compte dans cette réédition, non plus que *La vie amoureuse d'Adam et Eve*, codicille coquin et coloré publié en 1981, un an avant la mort de l'artiste.)

© Éditions Cercle d'art

Le succès de cette série fut considérable. Traduite en vingt langues, reprise en Livre de Poche en 1971-74, elle inspira un dessin animé réalisé en 1958 en Tchécoslovaquie. Pour moi, qui l'ai découverte dès mon enfance, je fus tout de suite sensible à la poésie de ces grands dessins donnant une vision souriante et plaisante de la Genèse ; une poésie et une fraîcheur célébrées en leur temps par Prévert et Cocteau.

L'œuvre d'Effel parle aux lecteurs de tous âges : les enfants y entrent de plain-pied comme dans une fable, les adultes goûtent les jeux de mots sur lesquels sont construites la plupart des légendes, et diverses allusions ou références plus ou moins cryptées. Ce roman forme un cycle unique dans l'histoire du dessin d'humour français, par la cohérence d'une thématique développée en une suite de chapitres : la création d'Adam, son apprentissage du métier d'homme, le don d'une compagne. L'ensemble se lit comme une véritable bande dessinée, la plupart des images étant d'ailleurs bien moins drôles considérées isolément que dans leur enchaînement.

C'est particulièrement vrai du premier volume, mon préféré, où l'on suit pas à pas les étapes de la conception et de la fabrication du premier homme : mise au point du squelette, du système nerveux et des différents organes, choix du revêtement extérieur (la peau envisagée comme un tissu), finition. Il faut voir dieu procéder aux ultimes vérifications, s'assurer que l'index entre bien dans le nez et l'auriculaire dans l'oreille, mais aussi « que les mains joignent et que les genoux fléchissent ».

Autour de l'atelier divin rôde un diable lui-même bon enfant, mais que l'on sent impatient de faire l'éducation de cette créature prometteuse baptisée « homme ».

Hérité de Sennep et voisin de celui de son contemporain Maurice Henry (1907-1984), auquel une rétrospective a été consacrée cet hiver dans une galerie parisienne, le trait épuré et lisse d'Effel est intemporel.

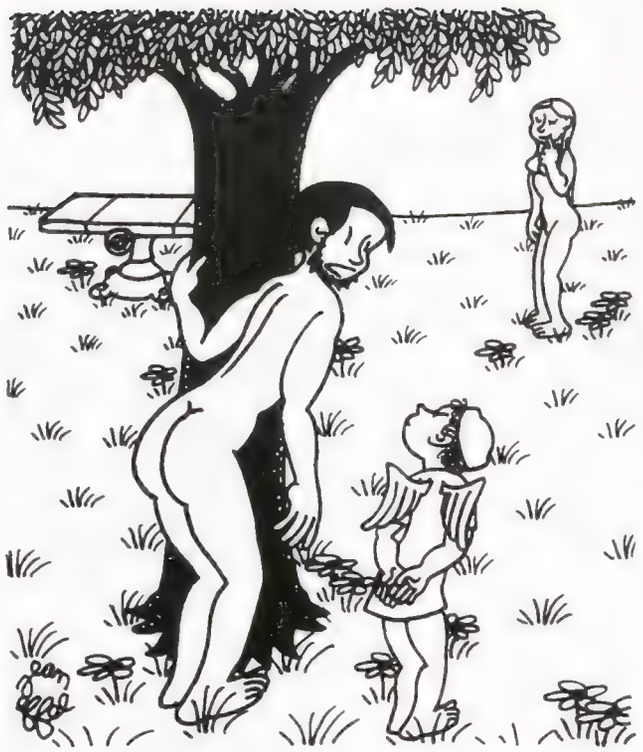
Mais peut-être notre époque a-t-elle quelque difficulté à se reconnaître dans un univers aussi décrispé et qui paraît respirer l'insouciance ?

On est porté à le croire en comparant ces ouvrages à un album récent qui traite exactement du même sujet : *Et Dieu créa Eve*, de Bercovici et de Jaeger (Albin Michel). Dieu y apparaît vêtu d'une casquette américaine et d'une chemise hawaïenne ; Adam est un agité qui ne cesse d'inventer des trucs et de faire des scènes de ménage à sa moitié ; laquelle Eve le trompe dès qu'il a le dos tourné avec le serpent, qui utilise des préservatifs géants. Sexualité agressive, hystérisation des personnages et du graphisme : on est bien loin d'Effel, à peu près aussi loin que le film *Hercule* l'est de *Blanche-Neige et les sept nains*.

L'œuvre d'Effel était portée par un double message. L'un, critique, dénonçait un dieu bricoleur et improvisateur qui, somme toute, s'est bien fichu de nous ; l'autre, nostalgique, peignait un paradis perdu qui était celui de l'innocence enfantine. Si *Le roman d'Adam et Eve* suffirait à assurer sa gloire, n'oublions pas qu'Effel était, par ailleurs, un dessinateur de presse influent, dans la carrière avait commencé au "Canard enchaîné" pour aboutir à "l'Express".

Sympathisant communiste, militant pacifiste et écologiste avant l'heure, c'est un personnage à facettes que l'on peut retrouver dans la monographie bien illustrée que lui consacre François Robichon. Un ouvrage riche en informations factuelles mais qui ne se risque pas à l'exégèse.

Thierry Groensteen



© Éditions Cercle d'art

– C'est sérieux, ou c'est une plaisanterie de carabin ?

Jean Effel
Le roman d'Adam et Ève
1. La création de l'homme
2. L'école paternelle
3. Le jardin d'Eden
4. Seul maître à bord
5. Opération Ève
Editions Cercle d'Art

François Robichon
Jean Effel :
l'homme à la marguerite
Ed. Hoëbeke

Jonathan, Tibet au cœur

« La musique n'est que l'ornementation de l'Éternel Silence sur lequel elle se déploie ». Cette citation qui ouvre *Celui qui mène les fleuves à la mer* est attribuée à un moine tibétain que l'on retrouve 53 pages plus loin, à la fin de l'histoire, frappé d'une extinction de voix. Quand on sait l'importance que revêt la musique dans l'univers créatif de Cosey, cette mise en exergue fonctionne comme un avertissement. Cet épisode est cerné par le silence, il en sort pour y retourner immanquablement. De quel silence s'agit-il ? Peut être de celui de Jonathan, le premier héros de Cosey, abandonné depuis onze ans au profit d'autres personnages plus épisodiques. Sans doute aussi du silence international qui entoure l'occupation du Tibet par les troupes chinoises, depuis bientôt cinquante ans.

Cosey rompt donc le silence, et Jonathan revient pour aborder enfin le problème autour duquel son créateur tourne depuis longtemps, et dont la non-résolution l'avait poussé, entre autres, à interrompre la série : le martyre tibétain. « J'avais déjà tenté d'en parler dans les premiers Jonathan, déclare-t-il dans le dossier de presse, [mais] j'avais l'impression de buter constamment sur le cliché des bons-Tibétains-et-des-mauvais-Chinois. J'ai alors préféré aborder des sujets disons... plus intimes. » L'album, qui fait crédit au lecteur de son intelligence en ne déroulant pas une trame linéaire, juxtapose des scènes parfois fort éloignées les unes des autres dans l'espace et le temps. La couleur joue un rôle prépondérant pour démêler ce qui relève du présent ou du souvenir, ce dernier baignant dans un jaune de soleil couchant.

Celui qui mène... n'est pas, du point de vue formel, le récit le plus aventureux de Cosey, mais c'est, à ce jour, le meilleur *Jonathan*.

Fidèle à ses obsessions, Cosey place *Celui qui mène...* sous le signe de la musique, de la femme et de la gémellité. Le pivot du récit est Yamtzung, chanteuse tibétaine rendue aveugle par un séjour en prison, après une tentative ratée d'évasion, et contrainte de chanter en soliste dans une chorale militaire chinoise. Face à elle, le colonel Lan, chanteuse soliste elle aussi, mais chinoise, qui finira écrasée par un système avec lequel elle essaie de composer. Difficile de ne pas voir dans ces deux femmes les symboles du Tibet plongé dans les ténèbres, contrainte à l'assimilation mais rêvant toujours de liberté, et de la Chine apparemment triomphante mais oppressive pour ses propres enfants. Il n'est pas indifférent non plus que les deux femmes que la situation oppose se retrouvent égales dans le chant, dont la transcription visuelle envahit littéralement de nombreuses pages du récit. Jonathan connaît Yamtzung et l'aidera à s'évader. Il découvrira trop tard le vrai visage du colonel Lan et le drame qui la déchire. Jonathan, plus mûr, apaisé (comme son créateur ?) mais point inerte, n'est le héros de l'histoire que dans la mesure où il est le truchement presque silencieux qui permet au lecteur de suivre les personnages et de se déplacer dans le Tibet d'aujourd'hui. Cette déambulation, très habilement intégrée au récit, est la trace tangible des voyages que Cosey a fait au Tibet ces dernières années, et marque son souci de témoigner de la situation sur place. Les documents photo choisis pour reconstituer les décors sont utilisés avec une maîtrise toute de discrétion et, pour qui prend le temps de laisser flâner son regard au fil des pages, le témoignage sur la situation des Tibétains est accablant : temples détruits ou fermés (et invariablement flanqués de latrines publiques), populations déplacées... Tout cela est conforme à ce que nous savons de la situation sur place. Mais *Celui qui mène...* témoigne également d'une invasion plus sournoise, celle de la civilisation occidentale, dans ce qu'elle a de plus caricatural : bouteilles de Coca Cola au détour d'une case, chaussures de sports, jeux électroniques. Ayant ainsi averti le lecteur occidental de *tous* les dangers qui guettent le Tibet (et montré également son esprit de résistance, avec le personnage inattendu du moine-entrepreneur), Cosey peut conclure son récit : Yamtzung la tibétaine trouvera finalement la liberté, tandis que Lan la chinoise est conduite en prison. Heureux pour l'une, inquiet pour l'autre, Jonathan peut reprendre la route et retourner vers le silence, mot ultime de ce récit.

Jean-Pierre Mercier

Cosey
Celui qui mène les fleuves à la mer
Ed. du Lombard.

JONATHAN !
DORJE ! Difficile d'échapper au raz de marée déclenché par ton passage dans la région.
Je fais un petit come-back -passeport britannique en poche... Quelques cérémonies par-ci par-là, avant une reprise du Baidurya Ngönpo's au monastère de Virupa.
Toujours ce "petit don de guérisseur", hein ?
Celui de musicien persistant à demeurer méconnu ! -Que dirais-tu de se retrouver plus tard ?

© Le Lombard

La critique prise au mot

Saviez-vous qu'il existait un ouvrage sur « le tabac dans la bande dessinée » ? Qu'une docte assemblée avait reçu une thèse ayant pour sujet la *Représentation sociale de l'alcool dans la bande dessinée* (ça ne s'invente pas, pas plus que le nom de l'impétrant, un certain...Boissonat !) ? Ou encore qu'un éditeur, sans doute pris de boisson, lui, avait publié une impensable anthologie des occurrences du cochon (l'animal !) dans la BD ? Non ?! Eh bien, je ne saurais trop vous conseiller la lecture du réjouissant *Petit Critique illustré* de messieurs Harry Morgan et Manuel Hirtz. Vous y apprendrez tout ceci et mille choses encore, parfois aussi édifiantes. Pourtant, qu'on ne s'y trompe pas, contrairement à ce que pourrait laisser croire le petit florilège ci-dessus, ce livre paru chez P.L.G.[1] à la fin de l'année 1997, n'est pas un recueil des études loufoques, des gloses énigmatiques ou des essais affligeants jamais écrits sur la BD, mais le premier « Guide des ouvrages de langue française consacrés à la bande dessinée ».

La critique de bande dessinée, on le sait, n'a pas bonne presse. On ne s'étonnera donc qu'à moitié que jusqu'alors personne n'ait songé publier un tel inventaire. Même si, paradoxalement, ce sont précisément les guides érudits, les bio-bibliographies exhaustives, les dictionnaires et autres histoires synoptiques, thésaurus utiles à l'amateur comme au chercheur, qui bien souvent se substituent à l'analyse et au discours sur les œuvres. *Le Petit critique illustré*, bibliographie des bibliographies, vient donc « combler un vide » et offre à l'amateur, au sens large du terme, la possibilité de ne s'aventurer « commodément dans ces terres ignorées de la littérature consacrée à la bande dessinée que selon un itinéraire balisé » ainsi que l'écrivent plaisamment Morgan et Hirtz. On se félicitera que l'initiative en revienne à deux auteurs eux-mêmes chercheurs, érudits et critiques *ad honores*, dont on connaît la *sapience* et le sens de l'humour. Leur engagement dans ce projet était déjà un gage de qualité. Le résultat se situe bien au-delà de nos espérances.

Tout d'abord parce que ce répertoire est exhaustif et fiable ou tend à l'être. Avec une rigueur toute scientifique et un courage qui force le respect, les auteurs ont inventorié, classé et commenté « plus de 700 ouvrages ou numéros spéciaux de revues », renvoyés dans huit grandes sections raisonnées : les ouvrages généraux, les monographies, la théorie, la pédagogie, les revues, les catalogues et enfin les variétés. Je mets quiconque au défi de prendre en défaut cette bibliographie : du plus ancien au plus récent, du plus fréquemment cité dans les bibliographies au systématiquement ignoré, tout a l'air d'être ici. Echappent toutefois à la recension les articles de journaux et de revues[2] (en dehors des numéros spéciaux, au sommaire entièrement dévolu à la BD, tels qu'en ont publié "Europe" ou "Conséquences") et les ouvrages dont la bande dessinée n'est pas l'objet principal mais celui d'un ou plusieurs chapitres. Il se trouvera peut-être quelque « inévitable plaisantin » pinailleur, dont Hirtz et Morgan attendent les immanquables invectives, pour regretter cette dernière exclusion, à laquelle les auteurs ne se tiennent pas toujours d'ailleurs. Pour des motifs bien compréhensibles : il eût été aberrant d'éliminer *De Superman au surhomme* d'Umberto Eco, au prétexte que l'essai ne concerne pas uniquement le domaine, ou de rejeter *L'Enfant, l'image et le récit* et de se priver ainsi d'évoquer un texte important de Fresnault-Desruelle, préféré par exemple à *Des images pour les enfants*, compte-rendu d'un forum dirigé par Bernard Planque, qui contient un texte d'Antoine Roux d'un intérêt relatif.

Ajoutons enfin que la méthode de classement claire et logique — tous les ouvrages, rééditions et mises à jour comprises, sont rangés par thème, ordre alphabétique et chronologique —, à laquelle s'ajoutent une présentation détaillée de contenu au début de chaque section et un quadruple index, rendent la consultation du *Petit Critique illustré* des plus aisées. Voilà pour les caractéristiques techniques, les principes qui ont présidé au choix des ouvrages et les nombreux emplois que suggère ce livre.

Le parti de ne rien rejeter et le classement chronologique nous obligent tout de suite à un constat. Il concerne la remarquable indigence dont témoigne une grande partie des textes recensés ici. Tout et son contraire semblant avoir été écrit sur la bande dessinée, il n'est pas surprenant de trouver le meilleur côtoyant le plus souvent le pire dans des proportions très inégales. Quantité de textes montrent à quel point la littérature consacrée à la bande dessinée s'est appliquée à ne trahir en rien la mauvaise réputation de son objet, s'efforçant de mimer la facilité et la puérilité qu'on lui a régulièrement prêtées. On lira la stupéfiante collation de textes de pédagogues avertissant du danger que représentaient les bandes dessinées pour les enfants et attestant d'une défiance classique de tous les démagogues à l'égard de phénomènes échappant à leur domaine de compétence. Mais ce n'est pas là le plus consternant, puisqu'avec le temps d'autres pédagogues s'emploieront à souligner les mérites de la lecture des bandes dessinées.

Soumise à semblable lecture diachronique, « la critique » spécialisée se révèle elle bien plus affligeante, s'obstinant, au mépris des recherches sérieuses et des avancées certaines, à maintenir le discours le plus médiatisé dans une insigne pauvreté. Sentiment impitoyablement souligné par la chronologie : les discours hagiographiques et nostalgiques des précurseurs des années 60, l'organisation de leurs ouvrages même, se retrouvent bien des années plus tard dans les innombrables monographies dévotes, aux schémas immuables. Plus grave encore, nombre d'assertions bien excusables à l'époque où elles étaient formulées pour la première fois, rarement récusées, se prorogent bien au-delà des limites de l'honnêteté intellectuelle dans des histoires de la bande dessinée palimpsestes, des dictionnaires d'idées reçues.

Pareil constat serait très difficile à établir si les auteurs s'étaient contentés de ne dresser qu'une liste, au risque alors de lasser le lecteur, ce qui n'est pas le cas, et au risque de placer sur un pied d'égalité l'ensemble des écrits, bons ou mauvais, extravagants ou indispensables. Fort heureusement le livre évite ces deux écueils puisqu'il s'agit d'une bibliographie critique. Et c'est là le véritable autre point fort du *Petit Critique illustré*. La quasi-totalité des ouvrages référencés sont, en effet, assortis d'une notice plus ou moins longue ou, à défaut, d'une reproduction d'un sommaire. Ce qui permet de savoir ce que recouvrent réellement certains intitulés et de connaître le contenu essentiel d'ouvrages souvent cités dans les bibliographies. Les commentaires de nos auteurs remettent à leur place quantités d'ouvrages à la réputation exagérée, désignent des études fondamentales ou réhabilitent des livres importants systématiquement ignorés. Une bonne occasion pour dénoncer, au passage, les auteurs se contentant avec constance de recopier une liste plus ancienne ou de faire figurer dans leurs bibliographies des ouvrages auréolés d'une telle réputation qu'il est de bon ton de les donner en source sans prendre la peine de les lire, d'où la survivance d'erreurs que nous évoquions plus haut.

Le point de vue adopté permet d'introduire une véritable hiérarchie entre tous ces ouvrages que Morgan et Hirtz s'efforcent de critiquer à l'aune de leurs projets. « Nous avons pratiqué la critique légère pour les livres légers. Les ouvrages pesants, nous les avons critiqués pesamment », indiquent-ils plaisamment dans leur préface. Il en résulte des commentaires dont on se régale : sans complaisance, fins, ironiques et drôles, stigmatisant d'une phrase tel livre écrit en volapük, adoptant un faux ton naïf pour évoquer les enflures d'un essai qui, au bout du compte, n'aligne que des évidences, raillant le « psychologisme de bazar » chez certains, conseillant à l'auteur d'une théorie inspirée par la neuropsychiatrie américaine de se méfier « des neuropsychiatres et des paléontologues, *surtout* quand ils sont américains », ou encore relevant à l'intérieur d'un

ouvrage l'accumulation de termes laudateurs à propos de tout et de n'importe quoi. Concédons que certaines appréciations sont parfois curieusement indulgentes, quand d'autres frôlent l'injustice (*Les Spectres de la bande* d'Alain Rey, par exemple, vaut mieux que ce qu'en disent Morgan et Hirtz). J'imagine sans peine que les premières critiques qui seront formulées à l'encontre de ce guide refléteront l'agacement et certainement le courroux d'une partie des spécialistes qui y sont égratignés. Conseillons-leur pour la suite d'appliquer scrupuleusement une vraie paranoïa critique à leurs écrits à venir, et de gagner ainsi une réhabilitation dans les éditions ultérieures du *Petit Critique illustré*. Ils pourront aussi méditer la définition du terme « érudit » qui apparaît dans le lexique de Morgan et Hirtz — à lire absolument ! — : « Erudit : personne au courant dans le domaine qui nous concerne. L'érudit est le plus souvent l'auteur d'ouvrages — ou à tout le moins d'une longue série d'articles — sur des sujets généralement pointus. Presque tous les érudits sont donc critiques, mais l'inverse n'est malheureusement pas vrai. »

Jean-Philippe Martin

Harry Morgan et Manuel Hirtz
Le Petit Critique illustré
illustrations de Lewis Trondheim.
Editions P.L.G.

La structure d'édition PLG – Plein la Gueule (pour pas un rond) – édite une revue éponyme depuis 1978 ainsi que des albums de bandes dessinées (à ce jour exclusivement l'œuvre de Joe Pinelli.) Avec *Le petit critique Illustré*, il semblerait que PLG amorce une heureuse diversification de ses activités.

Comics Story

Comics, comix & graphic novels - a History of Comic Art de Roger Sabin est un gros volume, superbement illustré, de 240 pages. C'est surtout un ouvrage aussi passionnant que déroutant pour un lecteur davantage familier des études américaines ou européennes (continentales) sur le sujet. Britannique, Roger Sabin propose, en effet, une histoire des bandes dessinées d'outre-Manche et d'outre-Atlantique, qui nous mène de la fin du XIX[e] siècle jusqu'au milieu des années 90. L'auteur ne néglige pas pour autant la dimension mondiale d'une pareille investigation, puisque son neuvième et dernier chapitre traite avec sagacité des influences internationales (essentiellement françaises, belges, italiennes et japonaises) sur l'évolution des créations anglo-saxonnes.
Ainsi délimité, le projet ne manque pas de cohérence. Il appelle cependant quelques réserves.

De Sabin, nous connaissions déjà un précédent essai, *Adult Comics - an Introduction*, paru en 1993 chez Routledge. Dans ce dernier titre, plus ouvert sur l'ensemble de la production mondiale, Sabin, pourfendant les idées reçues encore vivaces en Grande-Bretagne, tenait à mettre en évidence l'ancienneté des bandes dessinées « adultes ». Relevant leur existence déjà dans les magazines anglais de la fin du siècle dernier, il en suivait les tribulations jusqu'aux publications alternatives les plus récentes. Ce faisant, Sabin se référait bien, quoique brièvement, à quelques grands strips américains (notamment *Krazy Kat*), mais paradoxalement ne citait aucune série de la presse quotidienne britannique, pourtant riche en ce domaine. Dans son introduction, il semblait s'en justifier en donnant des comics une définition pour le moins inattendue. Il prétendait, en effet, ne faire entrer dans cette catégorie que les œuvres publiées dans des revues spécialisées ou présentées sous forme de fascicules ou d'albums.
Une telle distinction, qui mettait l'accent sur un acte délibéré d'achat, pouvait méthodologiquement se justifier du moment qu'il s'agissait d'étudier les motivations d'un lectorat adulte (même si c'était oublier combien la présence de certaines bandes était un argument de vente pour les quotidiens). Elle n'en devient pas moins plus difficilement compréhensible dès lors qu'il s'agit d'écrire l'histoire d'un mode d'expression.
Un tel choix est d'autant plus arbitraire que, dans son nouvel ouvrage, Sabin ne traite plus des seules bandes « adultes » (il consacre d'ailleurs des chapitres fournis aux illustrés britanniques pour garcons et pour filles). Quelques classiques américains sont toujours là, mais manquent à l'appel tous les auteurs de ces dernières décennies. Schulz, Hart, Parker, Trudeau, Breathed, Watterson ou Lynn Johnston sont ignorés, tout comme le demeurent les auteurs de strips anglais [1]. On a vite fait de deviner les raisons de l'auteur : privilégiant la planche, jouant donc le tabulaire contre le linéaire, il est logiquement conduit à tenir pour hors-sujet la formule du simple strip de quelques vignettes. La volontaire ignorance des séries américaines ne cesse pas pour autant de faire problème. La plupart d'entre elles furent publiées aussi sous forme de planches dominicales et certaines créations récentes (*Bloom County, Calvin and Hobbes, For Better or For Worse*) comptent parmi les meilleures réussites graphiques en ce domaine.
Entre un ouvrage pionnier comme *The Comics de Coulton Waugh* (1947) qui, sur vingt chapitres, n'en consacrait qu'un seul aux *comic books* (il est vrai alors récents), et celui de Sabin, c'est à un total renversement de perspectives que l'on assiste ! Une telle radicalité n'en est pas moins excessive.
C'est d'autant plus regrettable que le livre est par ailleurs remarquable. Qu'il s'agisse du rôle des femmes cartoonists, de l'évolution des *comic books*, de l'inventivité des styles alternatifs, Sabin nous rend confiance dans la vitalité d'un art que l'on pouvait croire, du moins en France, promis à l'académisme et à l'infantilisme. Pourquoi faut-il donc que, s'agissant du bon vieux (et tellement admirable) *comic strip*, son historique tende à obscurcir ce qui n'est déjà que trop opaque ? Voici un livre qui aurait pu être décisif, il n'est qu'important. Mais c'est déjà beaucoup.

Jean-Claude Glasser

Roger Sabin
Comics, comix & graphic novels – a History of Comic Art
Phaidon, Londres, 1996.

[1] Cette liste existe, établie par Alain Beyrand, elle comprend environ 13 000 références et a été publiée dans les "Recensements Pressibus", numéro 3 : *Les articles de BD*.

Plus étrangement peut-être, Sabin ne mentionne jamais dans l'un ou l'autre de ses ouvrages le cartoonist anglais H.M. Bateman. Ses séquences muettes s'adressaient pourtant à un public adulte.

AND THEN WHEN SHE GOT REALLY DIRTY I WOULD SIMPLY THROW HER AWAY LIKE ANY OTHER FILTHY DISHRAG! I KNOW WHAT I'M SAYING IS HORRIBLE, BUT THAT'S HOW I FEEL!
BOLLOCKS!

English Summaries

GOOSSENS

Daniel dans la fosse aux romans

Daniel in the novelists den

(pages 8-13)

Daniel Goossens, president of the 25th Comics Festival of Angoulême, has been publishing work in the monthly "Fluide Glacial" for twenty years. He has been acclaimed as one of the most original humourists of his generation, as well as a virtuoso in the art of drawing. Vincent Baudoux decyphers Goossens vision of litterature as seen in his recent series *Georges et Louis romanciers*, in which two bad writers discuss possibilities for the plot of a novel.

Goossens © Audie/Fluide Glacial

Georges et Louis sont dans un bureau

Georges and Louis are in an office

(pages 14-18)

In a deeper analysis of the same series, Thierry Groensteen demonstrates that *Georges et Louis* is a collision — and confusing — of four different themes : the novel, literary criticism, films and comics. He explores the way in which Goossens makes the subject of each episode into a copy of the idea the two writers are discussing in it. He also shows that Goossens' humour, while playing on the absurd, is not void of social concerns.

Goossens © Audie/Fluide Glacial

MUNOZ & SAMPAYO

Alack Sinner : rencontres et souvenirs

Alack Sinner, memories and encounters (pages 20-29)

José Muñoz and Carlos Sampayo, two Argentinians, have been in close contact with the character Alack Sinner for 18 years and some 600 pages. Dominique Hérody has assembled all the biographical details of this very real fictional character. Whilst piecing together the story of his life, he points out the manner in which his creators' relationship with him evolves over the years.

Récits croisés

Crossed Paths (pages 30-37)

In a double interview, Muñoz and Sampayo evoke the following subjects : their childhood in Argentina, the circumstances of their exile in Europe, meeting each other, working together, the esthetics of black and white, the importance of the passage of time in their scripts, their attitude to New York and to music, and finally, the status of comics.

La question du réalisme dans Le Bar à Joe

Realism in *Le Bar à Joe* (pages 38-45)

Le Bar à Joe (*Joe's Bar*), a rendez-vous where thousands of destinies interweave, gave Muñoz and Sampayo the idea for a series of stories that departs from the conventions of narrative in vogue in comics in an attempt to convey the depth of real life. Jean-Philippe Martin examines the narrative disorder which appears to be rampant in these stories, the great abundance of visual information, the status of the spoken word, and the way in which elements of reality find their way into this fiction.

Hommages

Tributes (pages 46-49)

The artists Lorenzo Mattotti, Frédéric Bézian and Miguelanxo Prado, and the scriptwriter Jorge Zentner, express their admiration for Muñoz's and Sampayo's work.

Muñoz et Sampayo © Casterman

PORTFOLIO

Sherlock Time

by Alberto Breccia and Hector Oesterheld (pages 51-57)

The late and regretted Breccia, in whose lineage José Muñoz situates himself, obtained his first success with this series. It has never been published in France. We have translated an episode from 1959, the originals of which are in the Museum of Comics' collections.

GUSTAVE DORÉ

Les bandes dessinées de Gustave Doré

Gustave Doré's comics (pages 60-67)

In his youth, Gustave Doré, a famous illustrator and painter of the 19th century, published four comics albums. Thierry Groensteen examines the circumstances surrounding the creation and publishing of these works. He demonstrates their originality within Töpffer's heritage, touches on the shorter stories Doré signed for the press, and attempts to explain why he finally abandonned this mode of expression.

Les Travaux d'Hercule

Hercules' Labours (pages 68-73)

Gustave Doré published this parodic version of the celebrated mythical hero's adventures at the age of 15. Michel Thiébaut analyses the young artist's style and his narrative methods. He also evokes later comics on the same theme : those of G. Ri, Vandersteen and Pierre Nicolas.

De la Guerre de Crimée
à la nouvelle Guerre froide

From the Crimean War to the New Cold War (pages 74-83)

L'Histoire de la Sainte Russie, released in 1854, was to be Gustave Doré's last album. Basing his work on the writings of historians of his times, he represents the Russians as a cruel and bloodthirsty people and their history as a series of massacres. While the album was being created, French troops were engaged in battle against the Russian army in the Crimea, but it was released just as peace negotiations began. These circumstances explain its lack of success. However, it is the only album of Doré's to have been re-published several times during the 20th century. David Kunzle shows how this is related to Cold War ideology.

Les ruses de Gustave Doré

Gustave Doré's Tricks (pages 84-91)

Harry Morgan rereads *L'Histoire de la Sainte Russie* and takes a close look at the strategies Doré uses, and often invents, to obtain comic effect. He highlights the originality of this contribution to the nascent art of comics without hiding its limitations.

Jim Woodring « Frangographics Books

Histoire de la BD muette

(deuxième partie)

The History of mute Comics

part 2 (pages 92-105)

Thierry Groensteen continues and concludes this history of comics without texts which he began in "9e Art" n°2.
He looks at the new vogue of one-page humouristic stories which started in the fifties (from Sempé to Quino), then the tradition of the silent "gag strip", from Carl Anderson (*Henry*) to Bob van den Born (*Professor Pi*). Using *Arzach* (Moebius's well known album) as an example, he underlines the natural affinities between silence and the fantastic. Lastly, he attempts to pick out the main tendancies in contemporary productions, where 'silent 'comics are more and more common. ■

Traduction Shirley Smolderen

Mises au point et précisions...

Chris Ware et la tradition du cartoon

À propos de l'article de Jean-Christophe Menu, *Le prodigieux projet de Chris Ware* (in "9e Art" n° 2, p. 44-55) qui lui a permis, précise-t-il, de découvrir « l'extraordinaire travail » de cet auteur, Frédéric Pomier, de Champigny, nous a adressé d'intéressantes précisions, qui concernent d'abord le titre de la revue de Ware, "The Acme Novelty Library" :

« Le terme 'Acme' fait bien référence à l'univers des réclames vantardes de l'American Way of Life des 'fifties', mais le mot 'Acme' est, surtout, de toute éternité, la marque officielle et itérative apparaissant en lieu et place des marques authentiques dans les cartoons de l'âge d'or et en particulier les *Merrie Melodies* et les *Looney Tunes* de la Warner Bros. Dans l'esprit des 'baby-boomers', Acme garde, à l'évidence, cette connotation spécifique.

Par ailleurs, il me semble bel et bien que 'Quimby the Mouse' ne peut que faire allusion à Fred Quimby, mais une allusion plus chargée d'ironie qu'on pourrait le supposer. En effet, si le nom de Quimby est si familier à l'amateur de dessins animés attentif aux génériques, c'est bien pour le carton qui apparaît au début de chaque dessin animé de la MGM entre 1937 et 1955 et qui proclame 'Produced by Fred Quimby'. Simplement, on sait que cet homme d'affaires plus que de création était, aux dires de Tex Avery lui-même, un personnage totalement dénué d'humour (il aurait vomi de dégoût à la projection du *What's Buzzin Buzzard* ?, qui met en scène deux busards affamés tentant éperdument de s'entre-dévorer) et qu'il n'a en tout cas jamais réalisé le moindre dessin animé, surtout pas ceux de Tex Avery qui sont tout simplement réalisés par... Tex Avery. »

S'agissant de la bibliographie de Chris Ware, on signalera, outre la parution d'un 8e n° de "The Acme Novelty Library", les contributions suivantes :

— illustration du sommaire de "Zero Zero" n° 5

— 2 pages dans "Duplex Planet" Illustrated n° 2

— illustration de couverture de "Print", vol. LI n° V : « Print's Regional Design Annual 1997 ».

Les histoires sans paroles

S'il est exact que Caran d'Ache doit être considéré comme l'introducteur en France de l'histoire sans paroles, sur le modèle emprunté aux *Fliegende Blätter*, la première partie de l'étude de Thierry Groensteen sur la BD muette laissait supposer ("9e Art" n° 2, p. 62) que c'est au *Chat Noir* que Caran d'Ache aurait donné l'essentiel de sa production dans ce domaine. Les recherches complémentaires effectuées en 1997 dans la perspective de l'exposition « Les années Caran d'Ache » et de la publication d'une anthologie des *Histoires sans paroles du Chat Noir* (voir, dans ce n°, les pages 110 et 115) lui permettent de corriger aujourd'hui ce point. Voici, sur ce sujet, quelques lignes empruntées au catalogue de l'exposition :

« Dès 1883, la signature de Caran d'Ache fait son apparition dans le journal de Rodolphe Salis, mais au bas d'un dessin sans rapport avec le genre qui nous occupe. Curieux paradoxe : la bande dessinée muette sera une spécialité du "Chat Noir" et y fera école, mais Caran d'Ache, précurseur dans ce domaine, en publie rapidement un peu partout (dans "La Caricature" et "Le Journal", notamment), sauf dans le "Chat Noir", où sa participation (d'ailleurs réduite) revêt, pour l'essentiel, d'autres formes. »

Par ailleurs, Harry Morgan signale une erreur de retranscription (due au manque de familiarité avec les caractères gothiques) du titre de l'histoire d'Adolf Oberländer reproduite page 61, en illustration du même article : il fallait lire *Mucki der Verräter* et non pas *Mudi der Berräter*.

Dessins de Steinlen

Les origines de la bande dessinée

Nous avons évoqué ce sujet dans "9e Art" n° 1 (dossier Töpffer, p. 96-109) et 2 (p. 114-115). Versons au dossier quelques passages d'une longue lettre de Jean-Claude Glasser.

« Mettons tout de suite les choses au point : Oui ! Töpffer est bien l'inventeur de la bande dessinée; je pense qu'il a tout de suite eu l'intuition de ce qu'elle avait de spécifique... (...) [Cependant,] je pense sincèrement qu'il s'est produit, à la fin du XIXe siècle, aux États-Unis, un phénomène de cristallisation dont l'héritage constitue l'essentiel de ce que nous appelons bande dessinée. (...) L'année 1896 est une date symbolique. C'est presque par hasard qu'Outcault dessine une suite séquentielle avec bulles. Qui plus est, longtemps encore des séries américaines — dominicales ou quotidiennes — paraîtront avec des textes placés sous les vignettes. C'est dire si le *Yellow Kid* est secondaire ! Cela me paraît si peu essentiel que dans mon *Funnies* (Futuropolis, 1984), je me suis refusé à privilégier Outcault par rapport à ses confrères cartoonists de l'époque. Mais, s'il faut choisir une date, autant que ce soit celle-là, en tant que symbole d'une continuité dans laquelle nous n'avons cessé d'être depuis lors.

Rien à voir avec un fétichisme de la bulle. Ce qui est en jeu, c'est l'idée d'une dynamique narrative qui inclut l'écrit comme simple élément de l'ensemble graphique, comme l'un des traits caractéristiques d'un personnage. Töpffer avait saisi l'essence de la bande dessinée, mais pensait le rapport texte/image en terme de synthèse. Les nombreux auteurs de bandes muettes qui vont suivre résoudront le problème en le contournant (pas de texte!). Avec les Américains, le rapport est enfin pensé — fût-ce de manière intuitive — en terme d'analyse. Ce 'coup de force' sera déterminant. (...)

Il n'y a pas à réviser l'histoire de la bande dessinée, tout simplement parce qu'il n'y a jamais eu de véritable histoire de la bande dessinée. Elle reste à faire, mais il ne faudrait pas que, sous prétexte que le comic strip américain n'est qu'un moment de cette histoire, on finisse par l'escamoter. Car, si c'est un moment, ce n'est pas n'importe quel moment. Et croire que ce moment serait bien connu, surtout ici (où la moindre crotte de Hergé est ramassée respectueusement), ce serait se faire beaucoup d'illusions. »

Bon de commade à découper ou à photocopier et à renvoyer au

MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE : 121 rue de Bordeaux, 16000 Angoulême

Nom ..... Prénom .....

(Établissement) ..... Fonction .....

Adresse .....

Code Postal ..... Ville ..... Tél .....

	Prix unitaire TTC	Quantité	Total
expositions			
— Exposition *Les héros de la bande dessinée* (19 affiches 60 x 80 cm)	4.600	.....	.....
— Exposition *Les années Pilote* (16 affiches 60 x 80 cm)	3.500	.....	.....
— *Les héros de la BD* + *Les années Pilote* (ensemble)	7.500	.....	.....
— Exposition *Une histoire de la bande dessinée en France* (25 affiches 70 x 100 cm)	3.000	.....	.....
— Exposition *La bande dessinée en France aujourd'hui* (25 affiches 70 x 100 cm – à paraître en mars 98)	3.000	.....	.....
Frais de port (en recommandé) par exposition : 100 F		.....	.....
albums			
— *Cinq-Mars* de René Giffey (d'après Vigny), Coll. La Bibliothèque du 9e Art (56 pages)	95	.....	.....
— *Histoires sans paroles du Chat Noir*, Coll. La Bibliothèque du 9e Art (à paraître en avril 98)	95	.....	.....
répertoires			
— *Répertoire professionnel de la bande dessinée francophone*, édition 1998-99 (168 pages)	159	.....	.....
— *La Bédéthèque idéale*, édition 1997-98 (144 pages)	89	.....	.....
catalogues			
— Catalogue de l'exposition *"Krazy Herriman"*	69	.....	.....
— Catalogue de l'exposition *"Les années Caran d'Ache"*	75	.....	.....
vidéos			
— Cassette vidéo *William Vance* (26 mn) ❐	95/140*	.....	.....
— Cassette vidéo *Jean-Michel Charlier* (26 mn) ❐	95/140	.....	.....
— Cassette vidéo *Morris* (27 mn) ❐	95/140	.....	.....
— Cassette vidéo *"Signé Juillard"* (26 mn) ❐	95/140	.....	.....
— Cassette vidéo *Alberto Breccia* (26 mn) ❐	95/140	.....	.....
revue			
— 9e Art n°1 (Saint-Ogan, Töpffer, Gotlib, l'autobiographie...)	135	.....	.....
— 9e Art n°2 (Herriman, Juillard, Ware, Calvin & Hobbes, la BD muette...)	115	.....	.....
— 9e Art n°3 (Goossens, Muñoz & Sampayo, G. Doré, la BD muette (2)...)	115	.....	.....
Frais de port : 25 F par article. À partir de 5 articles, frais de port forfaitaire de 100 F.		.....	.....

* Pour les vidéos : 95 F = prix public réservé aux particuliers dans le cadre du cercle de famille
140 f = avec droit de prêt et de consultation pour les bibliothèques, institutions, écoles, associations...

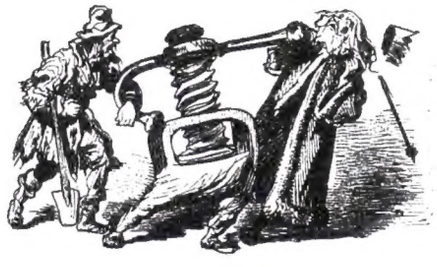
TOTAL ..... **F TTC**

Les adhérents à l'association des Amis du Musée de la bande dessinée bénéficient d'une réduction de 20% sur toutes les publications du Musée de la bande dessinée.

Date et signature

Règlement obligatoirement joint par chèque à l'adresse du CNBDI.
Paiement administratif accepté.

Pour tout renseignement : Lucette Robert au 05 45 38 65 60.



Flashage et photogravure : ANPHOCOLOR (Angoulême)
Impression : CMP (Magnac/Touvre)
Dépôt légal : janvier 1998

Achevé d'imprimer le 13 janvier 1998.

CENTRE NATIONAL
DE LA
BANDE DESSINÉE
ET DE
L'IMAGE

115 F